UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01189165 2

PRESENTED

TO

THE UNIVERSITY OF TORONTO

BY

THE UNIVERSITY OF STRASSBURG,

GERMANY.

JANUARY 10TH, 1891

ARTEMIS
aus dem Palaste Colonna im Kgl. Museum zu Berlin

89947

PRAXITELES

UND

DIE NIOBEGRUPPE

NEBST

ERKLÄRUNG EINIGER VASENBILDER.

VON

DR. K. FRIEDERICHS.

LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1855.

34N

NB
163
.N5F7
1855
12232
14/1/91
(2 in 1)

SEINEM HOCHVEREHRTEN LEHRER

HERRN

PROFESSOR EDUARD GERHARD

ZU BERLIN

IN HERZLICHER LIEBE UND DANKBARKEIT

GEWIDMET.

PRAXITELES.

Vielleicht ist es der richtige Weg, einer umfassenden Geschichte der griechischen Kunst, die uns noch immer fehlt, durch Monographien über die einzelnen Künstler vorzuarbeiten. Ich versuche hier, das Bild eines Künstlers zu entwerfen, über dessen Verdienste das Urtheil schwankender ist, als bei irgend einem Andern. Haben Winckelmann und Visconti den Praxiteles unter die Sterne erster Grösse gerechnet, so ist neuerdings sein Werth so sehr herabgedrückt, dass er im strengsten Sinn nicht einmal als Künstler mehr gelten darf. Diese letztere Ansicht ist um so bemerkenswerther, weil sie gestützt auf eine grössere Menge schriftstellerischer Zeugnisse den Schein der Urkundlichkeit vor jenen voraus hat. Ich sage den Schein, weil ich durch eine eingehende Betrachtung dieser Nachrichten und durch Hinzufügung einiger neuen den Beweis versuche, dass das Lob jener Männer ein in jeder Hinsicht begründetes ist, ja eher einer Steigerung als Schmälerung bedarf. Zugleich möchte meine Abhandlung für die griechischen Bildner eine ähnliche Behandlung versuchen, wie wir sie bereits besitzen für die griechischen Dichter. Die Berechtigung derselben wird Niemand bestreiten, aber auch die Möglichkeit ist nicht so ganz abzuweisen. Was sich aus Fragmenten, aus blossen Citaten machen lässt, wissen wir in Betreff der Dichter; für die Meister der bildenden Kunst haben wir zwar noch weniger Anhaltspunkte, da uns von den meisten ihrer Werke nur ihre einstmalige Existenz bekannt ist, doch aber ist es nur eine Forderung der Gerechtigkeit und, wie ich glaube, Wissenschaftlichkeit, auch dem bloss erwähnten Werk eine Berechtigung einzuräumen neben dem genauer beschriebenen und es zu benutzen zur Entwerfung eines Gesammtbildes. Es mag einer hohen

Genialität möglich sein, aus einem einzigen Torso den Charakter des Künstlers und seine Stellung in der Kunstgeschichte zu bestimmen, die Wissenschaft muss anders verfahren. Für sie kann und darf nicht ein einziges Werk hinreichen, um sofort einen Schluss für die ganze Thätigkeit eines Künstlers daraus zu ziehen, zumal da man auf diese Weise Gefahr läuft, eine durch den Begriff dieses einzelnen Werkes nothwendige Eigenthümlichkeit als eine allgemeine Eigenthümlichkeit des Künstlers aufzufassen. Diese Gefahr ist nicht immer vermieden. Man hat gar oft die Eigenschaft eines einzelnen Werkes sofort verallgemeinert, ohne zu fragen, ob denn die übrigen Werke desselben Künstlers ihrer Natur nach dieses Besondere zulassen, und dadurch ist es gekommen, dass man die Thätigkeit des vielseitigsten Künstlers in Grenzen eingeschlossen hat, die zu eng sind für die Mannigfaltigkeit seiner Stoffe. Die Gedankenwelt eines griechischen Bildners war gewiss eben so reich, wie die eines Dichters; in diese muss man vor Allem einzudringen versuchen, will man nicht Gefahr laufen ein einseitiges Urtheil auszusprechen. Doppelt nöthig ist das bei einem Künstler, von dem so viel Werke namhaft gemacht werden, wie von keinem andern, bei einem Künstler, der viel verwandte, aber auch diametral verschiedene Stoffe, einen Hercules und einen Eros behandelt, der Kolosse geschaffen hat so gut wie die zarteste Jugend. Suchen wir aber vor Allem den Ideenkreis des Künstlers zu bestimmen, so vermeiden wir eine weitere Einseitigkeit, nämlich die, dass wir, wie oft geschehen, die Geschichte der Plastik zu ausschliesslich auffassen als Geschichte der plastischen Formen als solcher. Man verfolgt, wie die Gestalt von Strenge und Gebundenheit übergeht zu Schwung und Freiheit, aber man übergeht oft die Frage, was denn die grössere oder geringere Weichheit, den strengeren oder fliessenderen Rhythmus der plastischen Gestalt bedingt, und doch ist dieselbe hier ebenso nothwendig aufzuwerfen, wie in der Literaturgeschichte die Frage nach dem Verhältniss der sprachlichen und metrischen Form eines Dichters zu seinem Geist. Schon der allgemeine Begriff der Kunst führt auf diese Untersuchung. Um aber den Gedankenkreis des

Künstlers zu bestimmen, dazu gehört mehr, als eine allgemeine Schilderung der Zeit, in welcher derselbe gelebt hat, besonders wenn dieselbe, wie dies meist der Fall ist, nur die allgemeinsten Verhältnisse berührt. Es wird ausserdem der Satz, dass der Künstler ein Sohn seiner Zeit ist, nicht in der Beschränkung verstanden, in der er allein richtig ist. Praxiteles hat in einer sittlich entarteten Zeit gelebt, man hängt daher die Flecken dieser auch seinen Werken an, ohne zu bedenken, dass ein wahrhaft grosser Künstler zwar in der geistigen Strömung seines Jahrhunderts steht wie jeder Andre, nicht aber ihr unterliegt. Vielmehr vermag er die Gedanken der Zeit rein und vollendet darzustellen ohne Schwäche und Mängel und dadurch erhebt er sich über dieselbe. Ich komme hierauf zurück. Eine weitere Frage von der höchsten Wichtigkeit ist die nach der Stammeseigenthümlichkeit des Künstlers. Ich kann hier natürlich dies Princip, die Kunst nach Stämmen zu scheiden, welches trotz der mehrfachen Andeutung der berühmtesten Gelehrten [1]) noch keinen Eingang in die Kunstgeschichte gefunden hat, nicht ausführlich besprechen, aber ich muss mich wenigstens mit ein paar Worten rechtfertigen, wenn ich bei den vielfachen Rückblicken, welche die Betrachtung eines einzelnen Künstlers erfordert, mich ganz ausschliesslich an die attische Kunst halte als eine Entwicklung für sich, die sich aufs Bestimmteste sondert von der übrigen Kunst. In Polyclet ist ein entschieden dorisches Element, sowohl in seinen Stoffen als in der Behandlung derselben. Seine abstract-formale Richtung entspricht ganz dem formalen Charakter der dorischen Philosophie. Myron aber ist eine so scharf ausgeprägte, eckige Natur, wie kein Künstler überhaupt. Er ist in seiner Art der erste, aber seine Art ist nicht die erste, ich möchte ihn

1) Hermann Stud. d. gr. Künstler p. 8: „Um ganze Künstlergruppen schlingt sich das Band einer gemeinsamen Oertlichkeit, deren eigenthümliches Gepräge noch von den Kennern späterer Jahrhunderte in eben so scharfen Merkmalen wahrgenommen ward, als es uns hinsichtlich der Malerschulen neuerer Zeit möglich ist.“ O. Jahn, Die hellen. Kunst p. 9. O. Müller, Wiener Jahrb. XXXVIII p. 274. Vgl. auch Kugler Handb. d. Kunstgesch. Zweite Aufl. p. 206.

den Holländer der antiken Kunst nennen. Wachsmuth [2]) und Müller [3]) haben mit Recht auf ein bocotisches Element in ihm hingewiesen und in der That wird das Bild seiner köstlichen Virtuosität, seiner in ihrer Einseitigkeit genialen Natur gänzlich verwischt, wenn man ihn nicht isolirt, sondern ohne Weiteres in den Verlauf der griechischen Kunstgeschichte aufnimmt. Die attische Kunst dagegen hat die ideale Richtung ihres Volks und sie bethätigt dieselbe schon durch ihre Stoffe, indem sie fast ausschliesslich Götter bildet, sie ist aber keineswegs in dieser idealen Richtung einseitig, sondern verbindet mit ihr die lebensvollste Realität. Diese Scheidung der Kunst nach Stämmen, ohne welche man nie consequente Entwicklungen in der Kunstgeschichte wird nachweisen können, scheint mir unumgänglich nothwendig, sobald man überhaupt eine verschiedene geistige Anlage der Stämme anerkennt, denn die Kunst ist nur eine Form des Geistes, wie Philosophie und Literatur.

Die Betrachtung der Zeit, in welcher der Künstler gelebt und des Stammes, dem er angehört hat, sind allgemeinere Gesichtspunkte für seine Beurtheilung, es bleiben die speciellen wichtigeren übrig. Dahin rechne ich das Eingehn in die Stoffe des Künstlers, die Scheidung der ihm eigenthümlichen von denen, die auch Andre behandelt, die äusserst lehrreiche und oft mit Sicherheit anzustellende Vergleichung der von ihm und Andern behandelten gleichen Stoffe; ferner die Betrachtung des Materials, dessen er sich bedient, vor Allem aber die Durchforschung der über ihn erhaltenen Nachrichten. Diese sind das Fundament und müssen es bleiben besonders heutigen Tages, wo die Subjectivität der Kunsterklärung so gross ist, dass wenig Kunstdenkmäler gefunden werden dürften, über welche nicht die verschiedensten Urtheile laut geworden; dann erst, wenn die Urtheile der Schriftsteller über den Künstler ausführlich und gründlich benutzt sind, gehe man an die Vergleichung der erhaltenen Werke. In dieser Beziehung vermag ich freilich nur wenig zu bieten, ich bitte

2) Hellen. Alterthumskunde II, 2, 339 f.
3) Handb. d. Archaeol. §. 122, 1.

es damit zu entschuldigen, dass non cuivis contingit adire Romam; ich kenne nur die Schätze von München und Berlin.

Damit möchten etwa die Hauptpunkte angedeutet sein, die bei der Betrachtung eines Künstlers berücksichtigt werden müssen; ich beginne mit den schriftstellerischen Nachrichten über Praxiteles. —

I.

Die Nachrichten über Praxiteles sind ziemlich reich, wenigstens reich genug, um die hauptsächlichsten Vorzüge seiner Kunst kennen zu lernen, aber sehr verschiedenartig, wie es auch bei andern Künstlern der Fall ist. Sie beziehn sich bald auf einzelne Werke, bald auf seine Kunst überhaupt, sie erwähnen ferner bald charakteristische Eigenschaften, bald seine künstlerische Vollkommenheit ohne nähere Bestimmung. Brunn [1]) mischt sie durch einander, er geht aus von einem einzelnen Werk und setzt ein allgemeines Urtheil dahin, wo er von einzelnen Werken des Praxiteles spricht. Schon der Ordnung wegen muss man trennen, noch mehr aber, wenn man gerecht verfahren will gegen den Künstler. Dann wird man die allgemeinen Urtheile sammeln, um zu erfahren, welchen Rang das Alterthum dem Künstler angewiesen, eine Erfahrung, die auch für die Kritik von Nutzen ist, insofern sie uns lehrt, mit wem man es zu thun hat. Findet es sich dann, das man einem der bewundertsten Künstler des Alterthums gegenüber steht, so soll die Kritik mit ihrem Tadel billigerweise sehr vorsichtig sein. Ich stelle zunächst die ganz allgemeinen Urtheile über Praxiteles zusammen, so viel ich habe finden können. Selbst Bemerkungen wie die des Scholiasten zum Lucian [2]), der vom Praxiteles sagt: *ἀγαλματοποιὸς ἄριστος, ὅστις κατεσκεύασε τὸ ἐν Κνίδῳ τῆς Ἀφροδίτης ἄγαλμα* sind zu erwähnen, weil derartige Lobsprüche nicht allen Künstlern ertheilt werden. Wohl ist mir ein solches Urtheil über Phidias bekannt, aber nicht über Scopas, den

1) Griech. Künstlergesch. p. 355—358.

2) Iupit. trag. v. 16. Jacobitz Vol. IV p. 171.

man als Zeitgenossen und vielfach verwandten Künstler dem Praxiteles zu vergleichen pflegt und der von Brunn in Widerspruch mit allen Zeugnissen weit über Praxiteles gestellt wird. Bei Properz [3]) heisst es:

> Phidiacus signo se Iuppiter ornat eburno,
> Praxitelen patria vindicat urbe lapis.

Von Scopas ist keine Rede. Praxiteles tritt hier als der, welcher gleichsam den Marmor gepachtet hat, neben Phidias als den Künstler des Elfenbeins. Ebenso sagt Plinius [4]): Praxiteles marmore nobilitatus est, und an einer andern Stelle [5]): marmoris gloria superavit etiam semet und ähnlich Statius [6]): laboriferi vivant quae marmora caelo Praxitelis. In einem Epigramm [7]), welches die Grabschrift eines Bildhauers enthält, heisst es:

Πραξιτέλους ἤνθουν λαοξόος οὔτι χερείων.

Es soll die hohe Vortrefflichkeit des gestorbenen Bildhauers bezeichnet werden durch die Vergleichung mit dem ersten Künstler in Stein. Bei Phädrus [8]) lesen wir:

> Ut quidam artifices nostro faciunt saeculo
> Qui pretium operibus maius inveniunt novo,
> Si marmori adscripserunt Praxitelem suo,
> Myronem argento. Plus vetustis nam favet
> Invidia mordax, quam bonis praesentibus.

Es wird doch nicht Zufall sein, dass man gerade durch den Namen des Praxiteles neuen Werken Ansehn zu geben versuchte. Schon diese Stellen beweisen, dass Praxiteles unbedingt als der erste Marmorarbeiter im Alterthum gegolten hat; Brunn [9]) führt nur eine davon an, die des Properz; die des Phaedrus, deren bei Myron [10]) Erwähnung geschieht, fehlt in dem Abschnitt über Praxiteles. Es sind uns ferner mehrere Stellen, namentlich bei Lucian, erhalten, wo im Verlaufe eines Gesprächs über Kunst oder andere Gegenstände berühmte Künstler erwähnt werden in ähnlicher Weise, wie wir bei Unterhaltungen über Dicht-

---

3) IV, 9, 16. 4) VII, cap. 39. 5) XXXVI, cap. 4. §. 5.
6) Silv. IV, 6, 26. 7) Brunck Anall. III, p. 307 n. 719.
8) V. Praef. 9) p. 336. 10) p. 145.

kunst unsern Göthe und Schiller zu citiren pflegen. An solchen Stellen erscheint regelmässig Phidias, und neben ihm sehr häufig Praxiteles. So heisst es im Somn. [11]): *μὴ μυσαχθῇς δὲ τοῦ σώματος τὸ εὐτελὲς μηδὲ τῆς ἐσθῆτος τὸ πιναρόν· ἀπὸ γὰρ τοιούτων ὁρμώμενος καὶ Φειδίας ἐκεῖνος ἔδειξε τὸν Δία καὶ Πολύκλειτος τὴν Ἥραν εἰργάσατο καὶ Μύρων ἐπηνέθη καὶ Πραξιτέλης ἐθαυμάσθη*, ferner de hist. conscr. [12]): *ὅλως δὲ νομιστέον τὸν ἱστορίαν συγγράφοντα Φειδίᾳ χρῆναι ἢ Πραξιτέλει ἐοικέναι ἢ Ἀλκαμένει ἢ τῷ ἄλλῳ ἐκείνων.* Besonders ist aber zu erwähnen die Stelle bei Philostr. [13]): *οἱ Φειδίαι δέ, εἶπε, καὶ οἱ Πραξιτέλεις μῶν ἀνελθόντες ἐς οὐρανὸν καὶ ἀπομαξάμενοι τὰ τῶν θεῶν εἴδη τέχνην αὐτὰ ἐποιοῦντο ἢ ἕτερόν τι ἦν, ὃ ἐφίστη αὐτοὺς τῷ πλάττειν.* Und darauf wird geantwortet, die Phantasie des Künstlers habe seine Werke geschaffen. Diese Stellen beweisen wenigstens soviel, dass man den Praxiteles dem grössten Bildner Phidias an die Seite gesetzt hat. Es giebt aber noch andre Zeugnisse für seinen Ruhm. Brunn führt in der Charakteristik des Myron [14]) als Beweis für den Ruhm dieses Künstlers die grosse Zahl der von ihm namhaft gemachten Werke an; dieselbe Bemerkung lesen wir in der Beurtheilung des Scopas [15]), bei Praxiteles dagegen, von dem mindestens ebensoviel Werke erwähnt werden, als von Myron und Scopas zusammen, fehlt sie. Uebrigens möchte ich hierauf nicht allzuviel Gewicht legen, da die Erwähnung oder Nichterwähnung eines weniger berühmten Kunstwerks durch manche Zufälligkeiten veranlasst sein kann. Das aber führe ich als Zeugniss für den Ruhm des Praxiteles an, dass kein Künstler so viele Ideale geschaffen, dass ferner von keinem Künstler des Alterthums so viel eminent berühmte Werke genannt werden, wie von ihm. Seine Aphrodite wetteifert an Ruhm mit dem Zeus des Phidias; dazu kommt sein Eros, sein Satyr und füge ich als Vermuthung hinzu, sein Iacchos. Ferner zeu-

11) cap. 8. 12) cap. 51. Vgl. de sacrif. cap. 11.

13) Vita Apollon. VI, 19. Ebenso wichtig ist die Stelle bei Diod. Exc. Hoesch. XXVI p. 512 Wess., auf die ich zurückkomme.

14) p. 146. 15) p. 325.

gen für seinen Ruhm einige Stellen der Alten [16]), in denen einzelne Werke des Praxiteles Werken eines Myron, Scopas, ja eines Polyclet vorangestellt werden, während mir kein Beispiel vom Gegentheil bekannt ist. Endlich bedenke man die häufige und zwar nie tadelnde Erwähnung dieses Künstlers. Was aber Scopas betrifft, so schweigen diejenigen Schriftsteller, denen wir unsre hauptsächlichsten Nachrichten über Praxiteles verdanken, gänzlich über ihn, was gewiss nicht der Fall sein würde, wenn er in ihren Augen dem Praxiteles gleichgestanden hätte. Ich glaube, die angeführten Stellen genügen zur Schätzung seines Ruhms, Brunn aber hätte erklären müssen, wie dem Künstler, den er schildert, so grosse Bewunderung gezollt werden konnte.

II.

Ich gehe über zu den einzelnen Werken des Praxiteles, wobei ich indessen, um eine unnütze Wiederholung der Arbeit Andrer zu vermeiden, nur die bespreche, über die ich etwas Neues vorzubringen weiss. Eine Vermuthung habe ich über den Iacchos unsers Künstlers. Pausanias [1]) erwähnt Bildwerke des Praxiteles mit diesen Worten: *Ἐσελθόντων δὲ ἐς τὴν πόλιν οἰκοδόμημα ἐς παρασκευὴν ἐστι τῶν πομπῶν, ἃς πέμπουσι τὰς μὲν ἀνὰ πᾶν ἔτος, τὰς δὲ καὶ χρόνου διαλείποντες. καὶ πλησίον ναός ἐστι Δήμητρος, ἀγάλματα δὲ αὐτή τε καὶ ἡ παῖς καὶ δᾷδα ἔχων Ἴακχος· γέγραπται δὲ ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν Ἀττικοῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέλους.* Es sind unzweifelhaft dieselben Statuen, die bei Clem. Alex. [2]) erwähnt werden, wir erfahren aber aus dieser Stelle nichts Näheres über sie. Cicero [3]) hingegen sagt: Quid (arbitramini) Athenienses (mereri velle), ut ex marmore Iacchum aut Paralum pictum aut ex aere Myronis

16) Plin. XXXVI, cap. 4 §. 5. Cic. Verr. IV, 6. Ich komme auf diese Stellen zurück.

1) I, 2, 4. (Schubart). 2) Admonit. p. 41 B.

3) Verr. IV, cap. 60.

buculam (amittant)? Zu dieser Stelle bemerkt Halm, der Iacchos sei vielleicht von Scopas oder Praxiteles, die beide vorzugsweise in Marmor arbeiteten und sich am liebsten in Darstellungen aus dem Kreise des Dionysos und der Aphrodite bewegten. Gewiss wird man bei Erwähnung berühmter Marmorwerke zunächst an jene beiden Künstler denken, von Scopas aber ist kein Iacchos bekannt, wohl aber von Praxiteles eben jener zu Athen. Dass dieser ein berühmtes Werk des Meisters gewesen ist, darf man wohl daraus schliessen, dass sein Name dabei geschrieben stand[4]). Es würde also der Gegenstand, der Ort, endlich die Berühmtheit des Werks für die Identität des bei Cicero und Pausanias erwähnten Iacchos sprechen. Cicero giebt aber eine Aufzählung der berühmtesten Kunstdenkmäler von jeder dort angeführten Stadt, er erwähnt den Eros von Thespiae, die Venus von Knidos, die coische des Apelles u. s. w.; der Iacchos des Praxiteles wäre also das berühmteste Marmorwerk Athens gewesen zur Zeit des Cicero. Damit hätten wir ein neues Zeugniss seines Ruhms, zugleich aber, was ich wegen des Periboetos, zu dem ich übergehe, bemerke, ein Beispiel, dass auch eine Figur einer Gruppe besondern Ruhm für sich erlangt hat.

2. Ueber den berühmten Satyr des Praxiteles bemerkt Plinius[5]): (Praxiteles fecit) Liberum Patrem, Ebrietatem nobilemque una Satyrum quem Graeci periboeton cognominant. Es ist, wie Müller[6]) bemerkt, nicht ausgemacht, ob der bei Pausanias[7]) erwähnte, den Athenaeus[8]) *τὸν ἐπὶ τριπόδων Σάτυρον* nennt, derselbe ist. Neuerdings ist von Stark[9]) eine ausführliche Untersuchung über diesen Punkt angestellt, mit dessen Resultaten, die auch in Overbeck's kunstarchäologische Vorlesungen[10]) übergegangen sind, ich jedoch nicht übereinstimmen kann, weil sie unvereinbar

4) Die Beispiele sind bekannt. Ich erinnere an den Namen des Phidias am olympischen Zeus (Paus. V, 10, 2) an seiner Lemnierin (Luc. Imag. c. 4) u. s. w.

5) XXXIV, cap. 19 §. 10.

6) Handb. der Archäol, §. 127, 2.

7) I, 20, 1. 8) XIII, 591 B.

9) Archäol. Studien p. 19 ff. 10) p. 116 ff.

mit den Worten der Schriftsteller sind. Ich bespreche zunächst die Stelle des Pausanias und hebe die Gründe Starks einzeln heraus. Die Stelle heisst so: *Ἔστι δὲ ὁδὸς ἀπὸ τοῦ Πρυτανείου καλουμένη Τρίποδες· ἀφ' οὗ καλοῦσι τὸ χωρίον, ναοὶ θεῶν ἐς τοῦτο μεγάλοι καί σφισιν ἐφεστήκασι τρίποδες, χαλκοῦ μέν, μνήμης δὲ ἄξια μάλιστα περιέχοντες εἰργασμένα. Σάτυρος γάρ ἐστιν, ἐφ' ᾧ Πραξιτέλην λέγεται φρονῆσαι μέγα.* Dann folgt die bekannte Anecdote von Phryne's List und es heisst zum Schluss: *Φρύνη μὲν οὕτω τὸν Ἔρωτα αἱρεῖται*[11])· *Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον Σάτυρός ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα. Ἔρωτα δ' ἑστηκότα ὁμοῦ καὶ Διόνυσον Θυμίλος ἐποίησεν.* Die erste Frage ist die, ob Pausanias von einem oder von zwei Satyrn spricht. Heyne zweifelte, hielt es jedoch für wahrscheinlicher, dass zwei gemeint seien, ebenso stimmten Walz und Schubart und Siebelis in ihren Ausgaben, Jacobs[13]) und O. Müller[14]). Gegen diese Auffassung macht Stark eine Reihe von Gründen geltend. «Es ist durch *Φρύνη μέν* ein förmlicher Gegensatz eingeleitet, wir wissen nun, dass Phryne den Eros gewählt hat, wo und wie ist nun aber der Satyr aufgestellt? Er ist dem Dionysos geweiht in einem *ναός* der Tripodenstrasse; also mit *Διονύσῳ δέ* beginnt der Gegensatz, der zugleich die Gruppirung angiebt». Sollte ein Gegensatz eingeleitet werden, so hätte Pausanias sagen müssen: *Φρύνη τὸν μὲν Ἔρωτα αἱρεῖται, ὁ δὲ Σάτυρος* etc. Nach dem Sprachgebrauch des Periegeten hätte man eher die entgegengesetzte Bemerkung erwartet, nämlich die, dass mit *μὲν οὕτω* das Vorangegangene abgeschlossen sei und im Folgenden zu etwas Neuem übergegangen werde. Denn an unzähligen Stellen[15]) gebraucht Pausanias die Ausdrücke *μὲν*

---

11) Wenn die folgende Ausführung richtig ist, so muss hier nicht ein Kolon, sondern ein Punkt gesetzt werden.

12) Antiqq. Aufs. II. p. 63 N. k.

13) Wieland's Att. Mus. III, p. 24.

14) Zus. zu Leake's Topogr. p. 453 der Uebersetzung von Rienäcker.

15) So gleich am Schluss dieses Kapitels: *Ἀθῆναι μὲν οὕτως . . . . ἠνθησαν. Εἶσι δέ* etc. Vgl. I, 44, 9. 19, 4. 37, 1. II, 3, 11. 4, 4. III, 16, 3. VII, 17, 4. 24, 4. VIII, 20, 4. 33, 4. 38, 8. IX, 25, 10. 28, 4. X, 23, 14 etc.

οὕτω, *μὲν τοιοῦτος* etc. am Schluss einer Erzählung oder Beschreibung, ganz wie wir sagen «und so nun geschah es» und fährt dann fort mit dem continuativen *δέ*, wo an einen Gegensatz nicht zu denken ist. Diese Beispiele liessen sich mit mehr Recht anführen für die Nothwendigkeit der Trennung, jedenfalls sprechen sie gegen die Nothwendigkeit der Verbindung. Stark erkennt ferner die von Siebelis geltend gemachte Schwierigkeit an, die in dem Fehlen des Artikels liege, da auch *τὸν Ἔρωτα* vorhergehe. Vielleicht, meint er, sei zu emendiren, oder aber die Worte *Σάτυρός ἐστι παῖς* seien als strenge Wiederholung des oben begonnenen Satzes zu fassen. Das Erstere doch nur, wenn zwingende Gründe da sind; was das Letztere betrifft, so will ich den Fall setzen, dass eine solche Wiederaufnahme ohne eine dies anzeigende Partikel, etwa *οὖν*, möglich sei, es müssten dann aber die wiederaufnehmenden Worte unmittelbar auf die den Zusammenhang unterbrechende Erzählung folgen, hier aber sind sie durch *Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον* davon getrennt. Stark «Ohne dieses Letztere (die strenge Wiederholung des oben begonnenen Satzes) ist ja übrigens die Ortsbezeichnung *ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον* ganz dunkel, es kann nur verstanden werden: der dem Prytaneion zunächst liegende Tempel». Wenn man so bezieht, dann ist die Ortsbezeichnung dunkel. Denn wie kann man das *πλησίον* auf das entfernt stehende, im Anfang des Kapitels erwähnte *Πρυτανεῖον* beziehn, zumal da eine ganze Erzählung dazwischen geschoben ist! Ferner würde Pausanias nach dieser Annahme zuerst über den Inhalt eines *ναός* eine Geschichte erzählen und dann erst hinterher seine Lage bestimmen. Endlich wozu diese Ortsbezeichnung, wenn Pausanias vom Prytaneion ausgehend nur einen *ναός* erwähnt? Denn wollte er diesen einen *ναός* als dem Prytaneion zunächst liegend bezeichnen im Gegensatz zu den übrigen entfernter liegenden, so musste er sagen: *πλησίον τοῦ Πρυτανείου*. Ich verstehe die Stelle so: Vom Prytaneion geht die Tripodenstrasse aus; dort stehen Tempel mit Dreifüssen darauf, in denen viel Merkwürdiges ist. *Σάτυρος γάρ ἐστιν*, d. h. denn dort ist der Satyr, auf den Praxiteles stolz gewesen sein soll. Dieser Satyr steht also

auf einem dieser *ναοί* und wenn Pausanias nach Erzählung der Anecdote fortfährt mit *Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον*, so meint er damit den auf diesen ersten *ναός* folgenden zweiten, ganz ebenso wie I, 43, 6. Stark meint, der Satz *Σάτυρος γάρ ἐστιν* sei sichtlich nur angefangen, woraus geht das hervor? Doch nicht etwa aus der Auslassung des ganz selbstverständlichen «dort» oder «in einem dieser *ναοί*», wofür doch wohl Belege nicht angeführt zu werden brauchen? Aus dieser Weglassung eines ganz selbstverständlichen Wortes hat die Stelle einen Schein von Dunkelheit bekommen. Es ist also von zwei Tempeln und daher von zwei Satyrn die Rede. Dadurch bekommt auch das dem zweiten hinzugefügte *παῖς* eine angemessene Beziehung. Es steht im Gegensatz zum ersten; der den Becher reichende Satyr ist als Knabe gebildet, jener erste also nicht als Knabe, sondern in einer andern Altersstufe. Die zweite Frage ist die: Wo hat der berühmte Satyr gestanden? Hier hat O. Müller [16]) offenbar Recht, wenn er sagt, die Statuen waren frei zwischen den Füssen des Dreifusses aufgestellt, indem ihnen die Füsse zu einer Einfassung, der Kessel zu einem Dache diente. Denn nur so hat das *περιέχοντες* Sinn. Stark indessen behauptet, die Statuen müssten «jedenfalls» in den Tempeln gestanden haben. «Wozu wären diese Rundtempel überhaupt erbaut, wenn nicht Statuen aufzunehmen?» Um als *βῆμα* des Dreifusses zu dienen, und die sogenannte Laterne des Demosthenes liefert dafür ein Beispiel. Denn dass diese nur als *βῆμα* gedient hat, dass in ihrem Innern keine Statuen gestanden haben können, konnte Stark bei Leake [17]) lesen. Dieser bemerkt weiter [18]) vollkommen richtig: «Die Zwischenräume zwischen den Säulen, die bei der Laterne des Demosthenes verschlossen, möchten offen gelassen sein bei dem *ναὸς ὁ πλησίον*». Was Stark weiter anführt, soll doch wohl nicht zur Begründung seiner Ansicht gesagt sein; denn wenn anderswo von Statuen im *ναός* die Rede ist, so folgt ja

16) Zus. zu Leake p. 453.
17) p. 220 der Uebersetzung von Rienäcker.
18) p. 221.

daraus nicht, dass es überall so gewesen. Wer nicht willkürlich interpretiren will, der wird die Ansicht Müller's theilen. Dass aber Statuen in Dreifüssen aufgestellt wurden, dafür fehlt es bekanntlich nicht an Belegen [19]). Die dritte Frage ist, ob und wie die Stelle des Plinius *), in welcher der berühmte Satyr mit Bacchus und Ebrietas gruppirt erscheint, zu vereinigen ist mit den Worten des Pausanias, welcher den Satyr allein erwähnt [20]). Stark, der also den Periboetos identificirt mit dem becherreichenden Satyrknaben, welcher neben dem Dionysos und Eros des Thymilos stand, behauptet, diese Gruppe sei ebendieselbe, welche Plinius erwähnt. Er sagt: «dass Plinius, welcher ungenau (woher weiss Stark das?) die ganze Gruppe dem Meister zuschreibt, statt des bacchischen oft ganz ins Weibliche übergehenden Eros eine Ebrietas also *Μέθη* sah, darf uns nicht wundern (!), da in ganz ähnlichen Gruppen diese erscheint». Mit solchen Annahmen — der nackte Eros, der also jedem Beschauer sofort sein Geschlecht offenbarte, verwechselt mit der doch jedenfalls bekleideten *Μέθη*! — kann man Alles beweisen; übrigens scheint Stark selbst dies nicht urgiren zu wollen. Seine Ansicht fällt mit der falschen Voraussetzung, dass Pausanias nur von einem Satyr spricht. Visconti, der wohl eine Widerlegung verdient hätte, hat die Stellen des Plinius und Pausanias auf die einfachste und natürlichste Weise vereinigt. Er bemerkt [21]): Le Bacchus et l'Ivresse étaient les deux autres statues, qui remplissaient les intervalles entre les pieds du trépied. Pau-

---

19) Vgl. Thiersch Epoch. p. 147. Nr. 31.

*) Die Ansicht Friebels (Graec. Satyr. fr. p. 35) wird berichtigt durch O. Jahn (Sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1850 p. 107 n. 3).

20) Bei Brunn p. 338 heisst es, man habe „ziemlich allgemein" eine Verwechslung mit einem andern Satyr bei Plinius angenommen, und ebenso sagt Overbeck. Die Citate fehlen; Sillig (Catal. artif. p. 381 n. 1) ist, soviel ich weiss, der Einzige, der von einem Irrthum des Plinius spricht. Dagegen ist bei Heyne (Antiq. Aufs.), Visconti (Mus. Pio-Clem.), Böttiger (Andent.) Hirt (Gesch. d. bild. K.), Welcker (Bonner Kunstmus.), O. Müller (Handb.), wo überall von diesem Satyr die Rede ist, nichts von einem Irrthum des Plinius zu lesen.

21) Mus. Pio-Clem. II, p. 218 N. 2.

sanias hat also von den drei im Dreifuss una befindlichen Figuren nur die berühmteste, den Satyr, genannt. Diese Annahme ist natürlich nicht gewiss, aber es steht ihr Nichts im Wege. Stark [22]) freilich bemerkt: «es ist jedenfalls auffallend, dass von der Gruppe eines Künstlers nur eine einzige Gestalt Beinamen und Ruhm sich erworben hat, die übrigen Theile also weit an künstlerischem Werth zurückgestanden haben.» Man muss sich doch wundern über solche Folgerungen. An Rauchs Friedrichsdenkmal in Berlin ist die eine Figur so vollendet wie die andere, und doch wird den Figuren Kant's und Lessing's besondere Bewunderung zu Theil. Die Figuren des östlichen Parthenongiebels sind gewiss alle gleich vollendet und doch hat die liegende weibliche Figur besonderen Ruhm. Ständen die Niobiden in künstlerischer Hinsicht sich gleich, es würden doch Unterschiede gemacht werden. Denn es kann bei gleicher künstlerischer Vollendung eine glückliche Stellung, eine neue originelle Auffassung und mancher andere Grund einer Figur besonderen Ruhm verschaffen; und dass solche Gründe, wenn irgendwo, so bei dem Satyr vorhanden waren, versuche ich unten nachzuweisen. Es bleibt noch eine Frage übrig, nämlich die, was mit dem becherreichenden Satyrknaben anzufangen sei. Denn hier bemerkt Stark: «Es wäre doch höchst merkwürdig, wenn Pausanias die Statue eines Satyros genauer schildert, aber seinen Künstler nicht nennt, während er die zwei dazu gehörigen, von ihm nur beiläufig erwähnten Statuen einem für uns wenigstens sonst gar nicht bekannten Künstler zuweist. Es bekommt das nur einen Sinn, wenn eben von dem Künstler des Satyros schon länger die Rede war und das war sie.» Höchst merkwürdig wäre es nicht, wie schon die Vergleichung von Paus. II, 21, 8. 9. lehren kann, wo von zwei zu einander gehörigen Statuen nur der Künstler der einen genannt wird, allein nach meiner Ansicht steht Nichts im Wege, auch den zweiten Satyr dem Künstler zuzuschreiben, von dem «schon länger die Rede war». Vielleicht ist dann dieser

22) Ihm stimmen Brunn und Overbeck bei.

Knabe mit dem ἔκπωμα zu identificiren mit dem Oenophorus des Plinius, wie Brunn[23]) meint, denn es ist keineswegs nothwendig, den Oenophorus mit Hirt[24]) für einen Schlauchträger zu halten, dem man vielleicht eher das Epitheton ἀσκοφόρος gegeben haben würde. Bestimmt unrichtig aber ist die Vermuthung von Walz[25]), der Oenophorus des Plinius sei wohl einerlei mit dem in zwei Epigrammen[26]) erwähnten praxitelischen Pan, der einen Schlauch trug. Denn dieser Pan war aus pentelischem (nicht aus parischem, wie Brunn p. 339 schreibt) Marmor, der Oenophorus dagegen wird bei Plinius unter den Bronzewerken aufgeführt. Ich bin danach zu folgendem Resultat gekommen: Der in der angeführten Stelle des Pausanias zuerst erwähnte Satyr ist zu identificiren mit dem von Plinius als Periboetos bezeichneten; der den Becher reichende Satyrknabe mit dem Oenophorus des Plinius, und dazu kommt als dritter Satyr des Praxiteles der, welcher nach Pausanias (I, 43, 5) in Megara stand.

Der classischen Ausführung Visconti's[27]), der die berühmtesten Archäologen und Bildhauer[28]) zugestimmt haben

---

23) p. 339. Ueber den Periboetos herrscht übrigens bei Brunn einige Verwirrung. Es heisst (p. 338), Plinius habe sich in Betreff des Periboetos geirrt, die Wahrscheinlichkeit spreche für den Satyr in einem Tempel der Dreifusstrasse, der als Knabe gebildet war mit dem Becher in der Hand und (p. 399) mit dem Eros und Dionysos des Thymilos zusammen stand. Damit vergleiche man die Bemerkungen über den an einen Baumstamm gelehnten, vom Flötenspiel ausruhenden Satyr auf p. 351. 352. Man erwartet, dass Brunn die Zurückführung desselben auf den praxitelischen Periboetos auf's Entschiedenste abweise, denn sein Periboetos ist ja ein becherreichender Knabe, hat also mit jener Statue nichts zu schaffen, allein das geschieht keineswegs, vielmehr wird die Möglichkeit, dass in jenem Satyr der Periboetos erhalten sei, durchaus nicht geläugnet

24) Gesch. d. bild. K. p. 217.

25) Pauly's Realencyclop. s. v. Praxiteles p. 37.

26) Brunck Anall. II, p. 383 n. 4. III, p. 218 n. 315.

27) Pio-Clem. II, p. 215—220.

28) Welcker Bonner Kunstmus. Zweite Aufl. p. 25. Braun Griech. Götterl. p. 493. Wagner Kunstbl. 1830 p. 145. O. Müller, Handb. §. 127. 2. u. A.

und die zwar nichts absolut Zwingendes aber Alles anführt, was sich in Ermangelung positiver Nachrichten anführen lässt, weiss ich Nichts hinzuzufügen, als etwa dies, dass die Bewunderung des Alterthums sich gerade bei diesem Satyr auf's Vortrefflichste erklärt. Derjenige freilich kann sie nicht erklären, welcher die des Künstlers wie des Alterthums gleich unwürdige Ansicht hegt, es sei jener Satyr nur ein Bild sinnlicher Lust und sinnlichen Behagens. Man wird aber fragen müssen, wie verhält sich diese Statue zu den Vorstellungen, welche die Alten von den Satyrn hatten. Hesiod[29]) spricht von dem nichtsnutzigen Geschlecht der Satyrn, Euripides[30]) nennt sie Thiere, im Satyrdrama belustigten sie das Publikum mit Bocksgedanken und Bocksprüngen, auf den älteren Vasen erscheinen sie bald als unzüchtige Schlingel, bald als lustige Bauern mit der Ausgelassenheit in den Beinen, sie sind immer toll und voll und immer hässlich. Wie gereinigt und verklärt erscheint dagegen der Satyr des Praxiteles. Er zeigt süsse Ruhe, da doch sonst der Satyr nicht eher zu ruhen pflegt, als bis ihn der Rausch übermannt; sinnend und träumend, ohne Thätigkeit, in seiner Stellung dem schönsten Gotte gleich, offenbart er ein anderes Wesen, als jene springende Dämonenschaar, die immer beschäftigt sein muss, sei es nun mit dem Schlauch oder mit der Nymphe. Was die Griechen an ihm bewunderten, war der Contrast, in dem diese Figur mit ihren durch die Poesie bestimmten Vorstellungen stand, sie sahen die Gewalt der Kunst auch über das Gemeine, sie sahen den Thiermensch im Heiligenschein der Schönheit. Nie hat die Kunst ihre adelnde Kraft besser bewährt. Eine Zauberin gleich der Medea hat sie aus hässlicher Thiernatur die jugendlich schöne Gestalt eines Halbgottes geschaffen. Wohl preise man den Künstler, der ein Bild sucht für das Göttlichste und Höchste, aber man schelte nicht den, der barmherzig auch das Gemeine hinaufhebt in das Reich der Schönheit. Der Satyr des Praxiteles ist eine eben so neue, überraschende Schöpfung wie der Zeus des Phidias, und

29) fr. CXXIX Göttling. Zweite Aufl. p. 281.
30) Cycl. 624.

sowenig Phidias einem Andern nachgeschaffen, als dem Paradeigma in seinem Geist, ebensowenig hat irgend Jemand dem Praxiteles vorgearbeitet, vielmehr standen ihm alle Vorstellungen entgegen. Dies eine Werk macht ihn zum wahrhaft grossen Künstler, denn es ist das Kennzeichen des Meisters, dass er das Neue hervorbringt; aber nicht für den flüchtigen Augenblick, sondern als Vorbild für alle kommenden Zeiten.

Der Baumstamm übrigens, auf den sich der Satyr stützt, ist die Abbreviatur des Waldes. Er ist eine Stütze für die Figur, aber auch für den Verstand. Der Satyr steht in seinem Wald, wie der Gott in seinem Tempel. Die Stützen sind der Marmortechnik unentbehrlich, aber die Kunst macht überall das Nothwendige zum Schönen, sie sind da, um die einsame Statue mit Leben und Mannigfaltigkeit zu umgeben. Unzählige[31]) Statuen des Dionysos stützen sich auf einen Baumstamm, an dem eine Rebe hinaufgrünt; sie wuchs in der Phantasie des Griechen zu einer blühenden Weinlaube, die wie ein lebendiger Rahmen den Gott einschloss, der sie geschaffen. Denn Nichts ist ungriechischer, als die Statue anzusehen, wie ein aus dem Raum losgetrenntes Wesen, das nicht hat, wo es stehe.

3. Eros. Der Tiefsinn eines praxitelischen Erosbildes lässt sich selbst aus den Beschreibungen eines Callistratus[32]) erkennen. Diese sind daher vorzugsweise zu benutzen, da von den berühmtesten Erosbildern des Meisters keine ausführlichen Nachrichten auf uns gekommen sind[33]). Auf das Lob freilich, welches der Sophist dem Künstler spendet, möchte ich nicht allzuviel geben, weil dieselben hohlen Phrasen überall wiederkehren[34]). Die Eroten des

---

31) Vgl. Clarac Mus. de sculpt. pl. 678 A no. 1584 A. 1595 A. 1619 C. pl. 678 C n. 1595 C. E. F. pl. 678 E no. 1586. 1595 H etc. etc.

32) Stat. IV u. XI.

33) Die auf den Eros zu Thespiae und zu Parion bezüglichen Geschichten, welche zu seltsamen Folgerungen benutzt sind, werden füglich im Zusammenhang mit den ähnlichen die knidische Aphrodite betreffenden besprochen.

34) Vgl. Welcker Praef. p. LXXII. Brunn beruft sich p. 334 auf

Callistratus[35]), beide aus Erz, waren dargestellt in der Blüthe der Jugend. Die rechte Hand des Ersteren ruhte auf dem Haupte, in der Linken trug er den Bogen[36]), er hatte also ganz dieselbe Stellung, wie der Apollo der Gymnasien; ihre Bedeutung erklärt Lucian[37]) so: *τὸ ἄγαλμα δὲ αὐτοῦ (Ἀπόλλωνος τοῦ Λυκείου) ὁρᾷς, τὸν ἐπὶ τῇ στήλῃ κεκλιμένον, τῇ ἀριστερᾷ μὲν τὸ τόξον ἔχοντα, ἡ δεξιὰ δὲ ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς ἀνακεκλασμένη ὥσπερ ἐκ καμάτου μακροῦ ἀναπαυόμενον δείκνυσι τὸν θεόν.* Dies Aufliegen des rechten Armes auf dem Haupt, welches sich auch vielfach bei Schlafenden[38]) findet, zeigen besonders oft die Apollo- und Bacchusstatuen[39]) und vielleicht ist Praxiteles der Erfinder dieser Stellung, die dann später vielfach wiederholt wurde,

---

das Lob des Callistratus für die Mänade des Scopas. Bei Praxiteles findet dasselbe keine Erwähnung.

35) Heyne Opusc. Acad. V, p. 205 und mit ihm Böttiger Andeut. p. 168 und Feuerbach Nachgel. Schr. herausgeg. v. Hettner III, p. 116 vermuthen einen Irrthum des Sophisten über den Namen des Künstlers, Heyne freilich nur mit einem *potest dubitari*. Er bemerkt, man wisse nicht, wo der Eros (stat. IV) aufgestellt gewesen sei, ausserdem würden nur Marmorbilder des Eros von Praxiteles erwähnt. Letzteres ist doch wohl kein Grund; was Ersteres betrifft, so ist es überhaupt nicht Sitte des Callistratus, den Ort seiner Statuen genau anzugeben. Von dem Narcissus (stat. V) heisst es: *ἄλσος ἦν καὶ ἐν αὐτῷ κρήνη . . . εἱστήκει δὲ ἐπ' αὐτῇ Νάρκισσος*; von dem Dionysos des Praxiteles (stat. VIII): *ἄλσος ἦν καὶ Διόνυσος εἱστήκει*; von dem Centaur (stat. XII): *ἐν τοῖς προπυλαίοις τοῦ νεώ*; von dem Indos (stat. III): *παρὰ κρήνην εἱστήκει*; von dem Eros des Praxiteles (stat. XI): *ἐπ' ἀκροπόλει*; und bei der Mänade des Scopas (stat. II) wird wie bei dem andern praxitelischen Eros gar nichts über den Ort ihrer Aufstellung hinzugefügt. Mit Recht führen daher Müller Handb. §. 127, 3 und Brunn p. 341 sie unter Praxiteles auf.

36) Es ist ein Irrthum, wenn Böttiger Andeut. p. 168 und Gerhard Beschreib. d. Stadt Rom I p. 289 einen Eros des Callistratus bogenspannend nennen. Böttiger giebt ihm auch einen Pfeil, von dem vollends Nichts zu lesen ist.

37) Anachars. c. 7. Vgl. Jacobs zu Philostr. p. 693.

38) z. B. am barbarin. Faun, an der schlafenden Ariadne etc., und wo Sterbende als schlafend dargestellt sind, wie beim sterbenden Niobiden.

39) Müller A. D. II, 126. 127. 128. 355. 356 etc.

denn die Benutzung schon gebrauchter Motive ist bekanntlich nicht selten. Der Eros, den Callistratus beschreibt, war dargestellt in dem Alter, in dem mit der aufsprossenden Blüthe des Körpers jene ahnungsvolle Bewegung der Seele beginnt, die den Blick des Jünglings von der Aussenwelt, die ihn bis dahin reizte, abzieht in die neue unbekannte Welt, die in seinem Innern entsteht. Er war versunken in das Geheimniss seines eignen Wesens, seine blühenden Locken fielen nieder auf die Stirn, sie flochten gleichsam ein Netz um die süssen Träume seines Hauptes. Leicht hatte er also das Haupt gesenkt, wie der vaticanische Torso. Von dem Auge des Einen heisst es: *ἐγαυροῦτο δὲ εἰς γέλωτα, ἐμπυρόν τι καὶ μείλιχον ἐξ ὀμμάτων διαυγάζων*, von dem des Andern *ὄμμα δὲ ἱμερῶδες αἰδοῖ συμμιγές, ἀφροδισίου γέμον χάριτος* (nach der Verbesserung von Jacobs p. 720.). Es waren also Gegensätze darin vereinigt, Gluth und Sanftheit, Scham und Liebessehnsucht. Am wichtigsten scheint mir folgende Stelle: *ἁπαλὸς ἦν, μαχομένην τῇ ἁπλότητι τὴν οὐσίαν ἔχων, καὶ πρὸς τὸ ὑγρὸν ἤγετο, ἐστερημένος ὑγρότητος*, und ebenso heisst es von dem Andern: *ὑγρὸς μὲν ἦν, ἀμοιρῶν μαλακότητος* (nach Jacobs p. 692, die handschriftliche Lesart giebt keinen Sinn). In der Mischung dieser Gegensätze liegt das Tiefsinnige und Schöne dieses Kunstwerks. Es ist das Werden der Liebe dargestellt. Die süsse Peitho der Liebe fliesst wie ein sanfter Strom durch seinen Körper, sie bezwingt ihn schmeichelnd und verwandelt ihn in ihr eignes Wesen. Betrachten wir nach diesen Beschreibungen den vaticanischen Torso, so springt seine Verwandtschaft in die Augen. Auch hier die Fülle der Locken, die träumerische Senkung des Kopfes[40]) und jener Glanz des Auges, aus

40) Ueber die verschiedenen Bedeutungen des zur Erde gesenkten Kopfes liesse sich eine ganze Abhandlung schreiben. Ich weiss nicht, ob es schon bemerkt ist, dass Bräute ganz constant mit gesenktem Kopf erscheinen als Zeichen der verecundia, womit sich dann meist die bekannte Geberde der Schüchternheit (Creuzer z. Gall. alter Dramat. p. 33) verbindet. So die Hebe im Berl. Mus. 1016. Vgl. Millin Gall. Myth. n. 540. 541. Stackelberg Gräb. Griechl. 32. 42. Millin Peint. de V. 44. Gerhard's Denkm. u. Forschg. 1853 Taf. 54, 1. etc. Es

dem der erste Strahl des Liebefrühlings hervordringt. Wie die Natur geheimnissvoll ist, wo ein neues Leben an's Licht strebt, so fühlt man in diesem Werk der Kunst das ganze Geheimniss der erwachenden Liebe[40b]). Dass dieser vaticanische Torso auf einen praxitelischen Eros zurückzuführen ist, scheint mir danach unzweifelhaft, wie es auch allgemein angenommen wird, auf welchen aber, weiss ich nicht und sehe keine Möglichkeit, es zu bestimmen. Den in vielen Nachbildungen auf uns gekommenen bogenspannenden Eros auch auf Praxiteles zurückzuführen, wie Gerhard[41]) will, stehe ich sehr an. Von Praxiteles wird kein Bogenspanner erwähnt, und die ganze Auffassung ist eine durchaus verschiedene. Die langen Locken des Epheben sind gefallen, ein anmuthiger Krauskopf steht vor uns; dort ein gesenktes Haupt, ein träumerisches Auge; hier eine freie Stirn, ein heiterer Blick; dort ein Jüngling, hier ein Knabe; dieser hat den Bogen zum Gebrauch, jener nur als zierendes Attribut; dieser hat kleine Flügel, wie sie dem Flattergeist der erotischen Poesie entsprechen, jener lange, als der Gott, der über das weite Meer schweift, wie Sophocles singt. Der Tiefsinn fehlt dem Bogenspanner, die Liebe ist nicht mehr eine tiefe Sehnsucht, sondern eine Wunde, hervorgebracht durch den Pfeil eines muthwilligen Schelms. Man kann mir einwenden, dass ein Künstler, der so oft den Eros gebildet wie Praxiteles, ihn auch einmal leicht und spielend dargestellt haben könne. Aber dagegen spricht, dass die beiden Eroten des Callistratus und der vaticanische in ihrer Auffassung die entschiedenste Verwandtschaft zeigen, dass es daher wahrscheinlich ist, Praxiteles habe seinen Erosgestalten nicht die Verschiedenheit gegeben, die wir nach Gerhard annehmen müssten. Der

---

kann als Beleg dienen, dass der Sinn für weibliche Zartheit den Griechen keineswegs mangelte.

40 b) Ganz anders urtheilt Panofka (Abh. d. Berl. Akad. 1853. p. 50 f.), der von der nicht begründeten Voraussetzung ausgeht, dass im praxitelischen Eros eine Species des ganzen Erosbegriffes dargestellt sei. Das Epigramm übrigens an seinem Sockel ist richtig übersetzt von Jacobs in Wieland's Att. Mus. III p. 25.

41) a. a. O.

bogenspannende Eros ist das Werk eines Künstlers, der wie Bernhardy [42]) von den alexandrinischen Dichtern sagt «ohne geistlos zu sein, der höhern Begeisterung entbehrt», während der vaticanische einen Künstler voraussetzt, der sich begeistert in den Gedanken seines Werkes vertieft hat. Visconti [43]) vermuthet bekanntlich in dem Ersteren die Nachbildung eines lysippischen Bronzewerks.

4. Die knidische Aphrodite. Plinius [44]) berichtet über sie: Ante omnia est, non solum Praxitelis, verum in toto orbe terrarum, Venus, quam ut viderent, multi navigaverunt Cnidum. Duas fecerat simulque vendebat, alteram velata specie, quam ob id quidem praetulerunt, quorum conditio erat, Coi, cum eodem pretio detulisset, severum id ac pudicum arbitrantes: reiectam Cnidii emerunt immensa differentia famae. Voluit eam postea a Cnidiis mercari rex Nicomedes, totum aes alienum quod erat ingens civitatis dissoluturum se promittens. Omnia perpeti maluere, nec immerito: illo enim signo Praxiteles nobilitavit Cnidum. Aedicula eius tota aperitur, ut conspici possit undique effigies, dea favente ipsa, ut creditur, facta. Nec minor ex quacunque parte admiratio est. Ferunt amore captum quendam, cum delituisset noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam. Sunt in Cnido insula et alia signa marmorea illustrium artificum: Liber Pater Bryaxidis et alter Scopae et Minerva; nec [45]) maius aliud Veneris Praxiteliae specimen, quam quod inter haec sola memoratur [46]). Schon dieser überschwängliche Ruhm hätte das

---

42) Griech. Lit. Gesch. Zweite Aufl. I, p. 483.

43) Mus. Pio-Cl. I, p. 125.

44) XXXVI, c. 4 §. 5.

45) Brunn p. 340. Anm. 1. bemerkt von diesen Worten, sie seien ihm unklar; ich zweifle keinen Augenblick, dass sie so verstanden werden müssen: Es sind auf Cnidos auch andere Marmorbilder berühmter Künstler ..... es giebt aber keinen andern stärkern Beweis für die praxitelische Aphrodite, als dass sie unter diesen immer nur allein gepriesen wird. Die sie umgebenden Kunstwerke des Scopas und Bryaxis sind auch vortrefflich, doch aber wird nur von ihr allein gesprochen und das ist das grösste specimen, die beste Probe ihrer Schönheit.

46) Vgl. Plin. VII c. 39. Cic. Verr. IV c. 60.

Urtheil Brunn's [47]) zurückhalten sollen. Die nähere Characteristik dieses Werkes giebt uns Lucian an drei Stellen, nicht an zweien; Brunn hat eine höchst wichtige übergangen und die beiden angeführten zu einer ihrem Zusammenhang widersprechenden Folgerung benutzt. Es wird aus Luc. Amor. c. 13. und Imag. c. 4. folgender Schluss gezogen [48]): «Bei den Werken eines Phidias, Myron, Polyclet, selbst eines Scopas ist es die Gewalt der Idee, lebendigste Naturwahrheit, schönstes Ebenmass, die höchste Begeisterung, was die Bewunderung hervorruft. Hier ist es, um es zunächst kurz auszudrücken, die rein sinnliche Erscheinung, welche durch sich selbst und allein Gefallen erwecken soll.» Diesem Urtheil wird dann die Beschränkung beigefügt, dass die Göttin noch keineswegs als Aphrodite Hetära zu denken sei, es bleibt aber dabei, dass die körperliche Schönheit, der sinnliche Reiz des weiblichen Körpers das Uebergewicht behaupte. In dem Dialog «Imagines» wird die Smyrnäerin Panthea beschrieben hinsichtlich ihrer äusseren und inneren Schönheit. Im ersten Theil des Gesprächs construirt Lykinos ihre äussere Schönheit aus den vollkommensten Theilen berühmter Bildsäulen, der knidischen Aphrodite, der Aphrodite des Alkamenes, der Sosandra [49]) des Kalamis,

---

47) Die Worte (p. 346), die knidische Aphrodite sei «gewiss deshalb zu so ausserordentlichem Ansehen gelangt, weil sie der geistigen Eigenthümlichkeit des Künstlers am meisten entsprach», sind mir völlig unverständlich.

48) p. 347.

49) Es sei mir ein Wort über diese Statue erlaubt. Soviel ich weiss, existiren nur Vermuthungen über sie. Hirt (Gesch. d. b. K. p. 155) vermuthet in ihr eine Priesterin, oder eine Arrhephore der Polias; Preller (Gerhard's Archäol. Zeitg. IV p. 343 f.) einen Beinamen der Aphrodite und ihm stimmt Feuerbach bei (Nachl. II p. 173). Durch Vergleichung von Luc. de imag. c. 18. 7. 13. mit der oben angeführten Stelle scheint es mir unwidersprechlich, dass Sosandra ein Beiname der Hera ist. Im Anfange des Gesprächs de imag. erzählt Polystratos dem Lykinos, die schöne Smyrnäerin habe sich beklagt, dass er (Lykinos) sie verglichen mit der Hera und Aphrodite, c. 7 u. 13; es sei ihr diese Vergleichung frevelhaft vorgekommen. Dagegen vertheidigt sich nun Lykinos von c. 17 an und es heisst in cap. 18: *ὑπὲρ δὲ οὗ χρὴ ἀπολογήσασθαι, τοῦτό ἐστιν, ὅτι τῇ ἐν Κνίδῳ καὶ τῇ ἐν κήποις καὶ Ἥρᾳ*

der lemnischen Athene und der Amazone des Phidias. Dann sagt Polystratos c. 11: *σὺ μὲν ..... ἔοικας τὰ πρόχειρα ταῦτα, λέγω δὲ τὸ σῶμα καὶ τὴν μορφήν, ἐπαινεῖν· τῶν δὲ τῆς ψυχῆς ἀγαθῶν ἀθέατος εἶ οὐδὲ οἶσθα ὅσον τὸ κάλλος ἐκεῖνό ἐστιν αὐτῆς μακρῷ τινι ἄμεινον καὶ θεοειδέστερον τοῦ σώματος.* Darauf (c. 12) bittet Lykinos, Polystratos möge ein Bild ihrer Seele entwerfen, *ὡς μὴ ἐξ ἡμισείας θαυμάζοιμι αὐτήν.* Das thut Polystratos und es werden c. 23 die Schilderungen des Körpers und der Seele zusammengethan. Wie konnte nun Brunn die Stelle Imag. 4 benutzen zu dem Urtheil, die Aphrodite des Praxiteles sei nur eine sinnliche Schönheit gewesen, da es nach dem Zusammenhang klar ist, dass im ersten Theil des Gesprächs nur von äusserer Schönheit die Rede ist und sein konnte, da nicht bloss von der knidischen Aphrodite, sondern auch von allen übrigen Statuen nur Eigenschaften der äusseren Form und Erscheinung angeführt werden? Die Stelle ist also zu benutzen, ohne jene Folgerung daraus zu ziehen. Die zweite Stelle Lucian's (Amor. c. 13), die Brunn anführt, ist ebenso unrichtig angewandt. Lykinos erzählt dem Theomnestos von einem herrlichen Paar von Liebesrittern, einem *ἐρωτικὸν ζεῦγος*, wie er es c. 11 spöttelnd nennt. Der Eine ist ein *γυναικοπίπης*, der Andere ein *παιδοπίπης*, und diese Herren in ihrer Verschiedenheit witzig zu characterisiren, ist der Zweck des ersten Theiles unseres Gesprä-

---

καὶ Ἀθηνᾷ τὴν μορφὴν ἀναπλάττων εἴκασα· ταῦτά σοι ἔκμετρα ἔδοξε καὶ ὑπὲρ τὸν πόδα. In dem Dialog «Imagines», in dem Lykinos eben jene Vergleichung mit Göttinnen angestellt hat, über welche er sich hier rechtfertigen soll, wird Hera gar nicht erwähnt, vielmehr erscheint dort an eben der Stelle, wo hier die Hera aufgeführt wird, die Sosandra des Kalamis. Sollen nun die beiden Dialoge zusammenstimmen, und sie müssen es, weil der eine nur die Apologie des andern ist, so muss Sosandra ein Beiname der Hera sein. In den Imag. werden die Göttinnen mit ihren Beinamen genannt, weil nur von Statuen die Rede ist, in dem Dialog de Imag. wird statt der «Lemnierin» Athene, statt der «Sosandra» Hera selbst gesetzt, weil Lykinos sich gegen den Vorwurf verwahren will, die Frau mit den Göttinnen selbst verglichen zu haben. Uebrigens hat Sosandra als Beiname der Hera eine Analogie an der Hera *Ἀλέξανδρος* in Sicyon (Schol. Pind. Nem. 9, 30 Heyne).

ches. Schon ihr Aeusseres unterscheidet sich ihrer Sinnesart gemäss (c. 9), ebenso ihr Hauswesen; der Eine, Kallikratidas, hat eine Dienerschaft von Knaben, der Andere, Charikles, von Weibern (c. 10). Nun folgt der Hauptwitz, der freilich meinem Gefühl wenig zusagt. Lykinos führt dies treffliche Gespann zur knidischen Aphrodite, um auch hier ihre verschiedenen Neigungen zu characterisiren. Der Weiberheld ist entzückt von ihrer vordern, der Päderast von ihrer hintern Seite! Wenn nun die Worte solcher Leute, die entschieden spöttelnd behandelt sind, benutzt werden zu dem Schluss, dass ein Wunderwerk des Erdballs eine sinnliche Schönheit gewesen sei, so wollen wir auch die mancherlei Anecdoten über die Dichter der Griechen sofort als massgebend hinstellen, wir wollen es glauben, was Athenäus[50]) über die Niobe des Sophocles sagt und was dergleichen mehr ist. Brunn will «immerhin (!) von der stark sinnlichen Färbung, namentlich bei Beschreibung der hintern Seite, etwas in Abzug bringen», aber es soll Nichts in Abzug gebracht werden, sondern es soll die Stelle so verstanden werden, wie sie verstanden werden muss. Es ist nicht genug für die Kritik, zu fragen, ob Jemand dies und Jenes über die Aphrodite sagt, sie hat weiter zu fragen, wer sagt es und in welchem Zusammenhang wird es gesagt. Und dann ist die Antwort diese: ein Päderast sagt es und spöttelnd geschieht dieses Menschen Erwähnung; und der Schluss heisst: Ein Päderast konnte nur loben, was einem Päderasten zusagt, er hat ja als solcher keinen Sinn für Adel und Hoheit. Denn dass sinnliche Menschen nur mit sinnlichen Augen die Kunst betrachten, ist doch wohl eine Thatsache, die ich nicht erst zu beweisen brauche. Was sagt aber Lykinos von der Aphrodite? Er nennt sie *τὸ τῆς Πραξιτέλους εὐχερείας ὄντως ἐπαφρόδιτον*, ähnlich dem Wort des Plinius: effigies dea favente ipsa, ut creditur, facta. Nach Brunn hätte also die Gottheit dem Künstler geholfen, ihr eignes Afterbild zu schaffen, während sie — und das ist der Sinn dieses Volksglaubens — ihm beigestanden hat, ihr ganzes leibhaftiges Wesen zur Erschei-

50) XIII p. 601. a. Vgl. Welcker's Griech. Trag. I, 297.

nung zu bringen, als sei es unmöglich, so viel Schönheit ohne Götterhülfe zu schaffen. Dann sagt Lykinos weiter (c. 13): *ἡ μὲν οὖν θεὸς ἐν μέσῳ καθίδρυται — Παρίας δὲ λίθου δαίδαλμα κάλλιστον — ὑπερήφανον καὶ σεσηρότι γέλωτι μικρὸν ὑπομειδιῶσα. πᾶν δὲ τὸ κάλλος αὐτῆς ἀκάλυπτον οὐδεμιᾶς ἐσθῆτος ἀμπεχούσης γεγύμνωται, πλὴν ὅσα τῇ ἑτέρᾳ χειρὶ τὴν αἰδῶ λεληθότως ἐπικρύπτειν. τοσοῦτό γε μὴν ἡ δημιουργὸς ἴσχυσε τέχνη, ὥστε τὴν ἀντίτυπον οὕτω καὶ καρτερὰν τοῦ λίθου φύσιν ἑκάστοις μέλεσιν ἐπιπρέπειν.* Liegt nun in diesem Urtheil etwas Unwürdiges, liegt irgend ein Anhaltspunkt für die Behauptungen Brunn's darin? Lykinos nennt die Aphrodite das schönste Kunstgebilde — das beste Zeugniss, das er ihr geben konnte —; er sagt, die Kunst habe die spröde und harte Natur des Steins überwunden — das besste Zeugniss für den Künstler. Was sollte er in aller Welt an der Aphrodite wohl eher loben, als ihre Schönheit! Wenn aber Brunn fortwährend trennt zwischen geistiger und sinnlicher Schönheit, so hat er nicht bedacht, was denn das Wort *καλός* für den Griechen bedeutet, worüber ich nur auf die schönen Worte Hermann's [51]) verweisen kann. Endlich ist ja ganz und gar das *ὑπερήφανον* übersehen. Zunächst ist es falsch bezogen, denn wenn Brunn [52]) übersetzt «die Göttin steht in der Mitte des Tempels, aus parischem Stein das schönste Kunstgebilde, hoch erhaben und den Mund ein wenig wie zu leisem Lächeln öffnend», so wird doch Jeder das «hoch erhaben» auf die Göttin beziehen, es müsste also *ὑπερήφανος* dastehen. Aber es steht *ὑπερήφανον* und dies muss sich ebenso wie *μικρόν* beziehen auf *ὑπομειδιῶσα*. Denn das soll ausgedrückt werden dass die Aphrodite erhaben lächelt als Göttin und leise verstohlen wie ein sehnsüchtig Weib [52b]). Wie vortrefflich dieses Wort ihrem Character entspricht, wird sich unten

51) Stud. d. gr. Künstl. p. 25 u. N. 123. 52) p. 346.

52b) Die ältern Ausgaben des Lucian setzen ein Kolon hinter *ὑπερήφανον* und verbinden es danach mit *δαίδαλμα*. Aber dann steht das *καί* unerklärlich da; die Interpunktion von Jacobitz in seinen beiden Ausgaben ist unwidersprechlich richtig und nach ihr scheint mir keine andere Beziehung möglich, als die, welche ich oben gegeben habe.

zeigen, Brunn aber hätte doch ausführen sollen, was er sich unter dem ὑπερήφανον gedacht hat. Es ist aber noch die Geschichte da von dem Jüngling, dessen Leidenschaft das Bild befleckt hat, denn hieraus wird Brunn ohne Zweifel dasselbe folgern, was er über den Eros des Praxiteles bemerkt[53]): «Welche Bedeutung aber der Künstler dem sinnlichen, körperlichen Reiz in der Darstellung eingeräumt hatte, zeigen sowohl die Anspielungen Lucian's[54]), als in noch höherem Grade die Verirrungen einer griechischen Phantasie, welche den Eros zu Parion, wie die knidische Aphrodite befleckten.» Man wundert sich doch billig über solche Folgerungen, noch mehr aber über die Inconsequenz Brunn's. Von der Aphrodite des Phidias wird erzählt, sie reize den Beschauer zur Wollust, aber das ist nach Brunn[55]) «Missverständniss oder spätere Erfindung» (!). Jedermann wird fragen, warum beurtheilt Brunn dieselben Geschichten bei Praxiteles anders? Weil es ihm gefiel, den Praxiteles zu beurtheilen im Widerspruch mit aller Urkunde. Wollte er das, so hätte er wenigstens consequent sein und den Griechen sowohl Schönheits- als Sittlichkeitsgefühl absprechen sollen, denn ohne dies bleibt die Bewunderung, welche sie dem Praxiteles überhaupt und seinen einzelnen Werken zollten, als unaufgelöster Widerspruch stehen. Göthe[56]) bemerkt: «die Tradition sagt, dass brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden»; ich glaube nicht, dass die vorliegenden Erzählungen so zu beurtheilen sind, vielmehr folge ich der Erklärung, die schon Wieland[57]) angedeutet hat. Denn sehen wir jene Geschichten näher an. Bei Philostratus[58]) ist die Rede von einem Menschen, der bei uns sofort in's Tollhaus

53) p. 349 f.

54) Amor. 11 u. 17. Nach dem oben Bemerkten bedarf es nicht einer neuen Ausführung, um zu zeigen, wie falsch diese Stellen verstanden sind.

55) p. 205. Anm. 1.

56) Ueber Diderot in d. Propyl. I, 2. p. 20.

57) Ueber d. Ideale etc. Bd. 45 p. 210. Vgl. Feuerbach Vatic. Ap. p. 304 N. 19.

58) Vgl. Apollon. VI, 40 p. 128 ed. Kayser.

wandern müsste. Er will sich alles Ernstes mit der knidischen Aphrodite verheirathen und Apollonius hat Mühe, ihn zur Vernunft zu bringen, da sein Vorhaben den Knidiern keineswegs wunderbar erscheint. Hier heisst es: *καλέσας* (Apollonius) *οὖν τὸν θρυπτόμενον ἤρετο αὐτόν, εἰ θεοὺς νενόμικε, τοῦ δ' οὕτω νομίζειν θεοὺς φήσαντος, ὡς καὶ ἐρῶν αὐτῶν καὶ τῶν γάμων μνημονεύσαντος, οὓς θύσειν ἡγεῖτο, σὲ μὲν ποιηταὶ, ἔφη, ἐπαίρουσι τοὺς Ἀγχίσας τε καὶ τοὺς Πηλέας θεαῖς ξυζυγῆναι εἰπόντες, ἐγὼ δὲ περὶ τοῦ ἐρᾶν καὶ ἐρᾶσθαι τόδε γιγνώσκω.* Und wie sucht nun Apollonius ihn zurückzubringen von seinem Vorhaben? Wir erwarten, er wird ihm begreiflich zu machen suchen, mit einer Bildsäule lasse sich keine Ehe schliessen. Keineswegs, vielmehr sagt er, Götter lieben nur Götter, es darf nur zwischen Gleichen Liebe bestehen, wer dieses Gesetz übertritt, den trifft die Strafe des Ixion. Und der Mann ging darauf hin und opferte *ὑπὲρ ξυγγνώμης*. Diese Geschichte wird nur dadurch erklärt, dass das Götterbild für den Griechen nicht ein Bild, sondern die wirkliche Gottheit war, nicht etwas Todtes, sondern der lebendige Leib der Gottheit, den ihr Numen erfüllt [59]). Ebenso wird die andere Geschichte von der Befleckung der knidischen Aphrodite bei Lucian [60]), welche die Tempelwärterin dem Lykinos und seinen Begleitern erzählt, nicht als etwas Wunderbares, sondern nur als ein Frevel gegen die Gottheit mitgetheilt. Hier ist auch von brutaler Sinnlichkeit nicht die Rede, vielmehr hat die ganze Erzählung einen durchaus schwärmerischen Character. Der Jüngling steht Tage lang vor der Göttin, die Augen auf sie gerichtet, er schneidet sein «*Ἀφροδίτη καλή*» in alle Bäume, er versucht ein Würfelorakel, bis ihn endlich die Leidenschaft zum Excess treibt. Die Deisidämonie hat ihn verlassen, er sieht in der Göttin nicht mehr einen Gegenstand der Verehrung, sondern der Liebe. Dass aber die meisten dieser Erzählungen sich auf Bilder des Eros und der Aphrodite beziehen, er-

59) Dies ist von Feuerbach Vatic. Ap. p. 24 f. sehr schön ausgeführt. Vgl. auch Böttticher Tektonik II p. 130.

60) Amor. c. 15 f.

klärt sich von selbst. Eben die Gewalt der Schönheit über das griechische Gemüth, die so mächtig ist, dass sie die fromme Scheu aus dem Herzen drängt, ferner der Glaube, dass die Statue der leibhaftige Gott ist, sind die Ursache solcher Erscheinungen und man könnte fragen, ob diese Erzählungen sich nicht vielmehr als Beweise für die höchste Lebendigkeit und zauberhafte Schönheit jener Statuen anführen liessen, zumal da sie sich an solche knüpfen, von deren Lobe das Alterthum voll ist?

Aber es bleiben noch zwei Epigramme[61]), welche Brunn anführt zu einer ähnlichen Folgerung, wie die Stellen Lucian's. Das eine heisst:

Ἀφρογενοῦς Παφίης ξάθεον περιδέρκεο κάλλος
καὶ λέξεις· αἰνῶ τὸν Φρύγα τῆς κρίσεως.
Ἀθίδα δερκόμενος πάλι Πάλλαδα, τοῦτο βοήσεις·
ὡς βούτης ὁ Πάρις τήνδε παρετρόχασε.

das andere:

Τὰν Κνιδίαν Κυθέρειαν ἰδών, ξένε, τοῦτο κεν εἴποις·
αὐτὰ καὶ θνατῶν ἄρχε καὶ ἀθανάτων·
τὰν δ' ἐνὶ Κεκροπίδαις δορυθαρσέα Πάλλαδα λεύσσων
αὐδάσεις· ὄντως βουκόλος ἦν ὁ Πάρις.

Hieraus wird nun gefolgert[62]), «dass auch die Alten schon diesen Gegensatz (zwischen körperlicher und geistiger Schönheit) in seiner ganzen Schärfe empfanden, lehren jene beiden Epigramme auf die knidische Aphrodite und die lemnische Athene, in denen Paris ein Rinderhirt gescholten wird, weil er den körperlichen Reizen der Aphrodite den Preis vor der geistigen Schönheit der Athene zuerkannt habe» (!). Fragt man nun zunächst, warum sich diese Epigramme auf die lemnische Athene des Phidias beziehen sollen, so ist die Antwort, weil es Brunn so beliebte; wahrscheinlich um jenen Gegensatz aufstellen zu können zwischen dem specifisch schönsten Werk des Phi-

61) Brunck Anall. III p. 200, n. 248. I p. 262.
62) p. 348 u. 204.

dias und des Praxiteles. Hätte er genauer die Epigramme ansehen wollen, so hätte er einen positiven Gegengrund gegen die Beziehung auf die Lemnierin gefunden. Es wird der Athene in dem zweiten das Beiwort δορυθαρσής gegeben. Wie passt nun dieses auf die durch ihre Schönheit berühmte Lemnierin, die unbewaffnet, nicht als streitbare Jungfrau gebildet war, wofür Brunn (p. 183) selbst die Stellen anführt? Vielmehr weist dieses Epitheton entweder auf die Parthenos oder auf die Promachos, am passendsten ist es für letztere. Nicht so gewiss ist die Beziehung des ersten Epigramms, doch spricht das Beiwort Ἀτθίς jedenfalls mehr für eine von jenen beiden, als für die von der Lemnierin auf die Akropolis geweihte. Ferner: Wo steht etwas von dem Gegensatz zwischen körperlicher und geistiger Schönheit? Brunn müsste denn etwa ξάθεον κάλλος übersetzen wollen «sinnliche Schönheit». Wo steht, dass Paris «den körperlichen Reizen der Aphrodite den Preis vor der geistigen Schönheit der Athene zuerkannt habe»? Es macht eigne Empfindungen, bei solcher Exegese einen Praxiteles tadeln zu hören. In den Epigrammen ist es bekanntlich nicht selten, dass man das Lob von Hera-, Athene- oder Aphroditebildern bezieht auf das Parisurtheil[63]; so geschieht es auch hier. Der Sinn des ersteren (von dem übrigens noch nicht ausgemacht ist, ob es sich auf die Knidierin bezieht) ist: Sieht man die göttliche Schönheit der Aphrodite, so wird man einstimmen in das Urtheil des Paris; sieht man aber die attische Pallas, so wird man sagen: Welch' ein Tölpel war Paris, dass er an dieser vorüberging! Das andere sagt: Siehst du die knidische Aphrodite, Fremdling, so möchtest du wohl sagen: Herrsche allein über Sterbliche und Unsterbliche; erblickst du aber die speerkühne Pallas, so wirst du sagen: der Paris war in Wahrheit ein Rinderhirt, d. h. er hatte kein Urtheil über Schönheit. Wer wird nun wohl nach Ausdruck und Parallelismus der Disticha einen andern Sinn finden können, als

63) Vgl. Brunck Anall. I p. 231, no. 41. p. 15, n. 32. Martial. Epigr. X, 89 etc.

den: Diejenige ist die schönere, vor welcher der Beschauer grade steht?

Die dritte Stelle über die knidische Aphrodite steht bei Lucian de imag. c. 23. Hier rechtfertigt sich Lykinos vor der als anwesend gedachten Smyrnäerin mit diesen Worten: *ἐγὼ δὲ — ἤδη γάρ με προάξεται τἀληθὲς εἰπεῖν — οὐ θεαῖς σε, ὦ βελτίστη, εἴκασα, τεχνιτῶν δὲ ἀγαθῶν δημιουργήμασι λίθου καὶ χαλκοῦ ἢ ἐλέφαντος πεποιημένοις. τὰ δὲ ὑπ' ἀνθρώπων γεγενημένα οὐκ ἀσεβὲς οἶμαι ἀνθρώποις εἰκάζειν· ἐκτὸς εἰ μὴ σὺ τοῦτο εἶναι τὴν Ἀθηνᾶν ὑπείληφας τὸ ὑπὸ Φειδίου πεπλασμένον ἢ τοῦτο τὴν οὐρανίαν Ἀφροδίτην, ὃ ἐποίησε Πραξιτέλης ἐν Κνίδῳ οὐ πάνυ πολλῶν ἐτῶν* d. h. ich habe dich nicht Göttinnen verglichen, sondern Werken, die von Menschenhänden gemacht sind; das ist aber kein Frevel, du müsstest denn geglaubt haben, dass das von Phidias gebildete Werk Athene sei oder das von Praxiteles verfertigte die himmlische Aphrodite, da es doch, wie weiter folgt, nur Abbilder seien, denn die wirklichen Bilder der Gottheiten seien menschlicher Nachahmung unerreichbar. Hier wird also die knidische Aphrodite ein Abbild der himmlischen Aphrodite genannt und darin liegt der beste Gegenbeweis gegen Schmähungen. — Wie verhält sich nun diese Aphrodite des Praxiteles zu den früheren Darstellungen der Gottheit? Sie unterscheidet sich wesentlich von der frühern Auffassung und heisst doch *οὐρανία* wie jene. Ein einziges Wort löst diesen Widerspruch. Die Aphrodite des Praxiteles ist Ideal. Sie ist die himmlische Aphrodite, aber sie ist es nicht allein, sie ist nicht eine Seite der Aphrodite, sondern die Aphrodite. Auf diese Bedeutung des Ideals hat soviel ich weiss, nur Feuerbach[64]) in einer kurzen Notiz hingewiesen, man erlaube mir daher eine etwas nähere Begründung. Feuerbach bemerkt: «Das Wesen der Urbilder, wie sie ein Phidias, ein Polyclet schufen, beruht in der Totalität.» Das griechische Götterideal tritt dem in tausend Gestalten zersplitterten Gott des Lebens grade so gegenüber, wie der sokratische Begriff der bunten Fülle des Einzelnen. Nicht die Schönheit allein

64) Nachgel. Schr. III, 60.

haben die Griechen an ihren Göttern bewundert, sondern ebensosehr die Ganzheit; sie sahen die zersplitterte Vielheit des Lebens in der Kunst als Ganzes, und es liegt ein tiefer Sinn darin, wenn es heisst, der Künstler habe den Gott gesehen. Geht man der Geschichte der einzelnen Götterbegriffe nach, so lässt sich bei manchen genau nachweisen, wie aus einem ursprünglich als Einheit gedachten Götterwesen sich im Laufe der Zeit eine Menge von Göttergestalten entwickelt hat, die nicht mehr das Ganze, sondern nur eine Seite, eine Wesensäusserung der ursprünglichen Einheit darstellen. Jene ältesten mit Attributen überladenen Idole zeigen noch diese ursprüngliche Einheit. Denn wohl sieht es seltsam und lächerlich aus, wenn diesen Idolen der Götter alles Mögliche angehängt wird; aber es liegt der tiefe Sinn darin, alle Wesensäusserungen der Gottheit zu vereinigen, zu sammeln in einen Leib. Sehen wir nicht auch bei Homer Aehnliches?[65]) Denn ist es ein Unterschied, wenn Homer dem einen Gott die Thätigkeit eines andern beilegt, wenn er die Epitheta tauscht, wenn er z. B. dem Zeus das Epitheton des Hades giebt[66]), oder wenn ein Cultbild mit Attributen erscheint, die uns sonst in der Hand anderer Gottheiten zu begegnen pflegen? Geht man nun aus von diesen Schöpfungen eines fromm unschuldigen Triebes, der in sich selbst einheitlich auch auf seine Gottheit Alles überträgt, was er fühlt; verfolgt man, wie sich aus dieser ein Wesen nach dem andern ablöst, wie das, was ursprünglich nur eine Kraft eines ganzen Wesens war, zu einer selbständigen Gestalt wird; rechnet man hiezu die Reizbarkeit der griechischen Phantasie, die immer grösser wurde, je mehr neue Eindrücke die Geschichte ihr bot, und man wird den Idealschöpfungen der griechischen Kunst eine tiefere Bedeutung zuerkennen, als die ist, dass sie die Lust am Schönen befriedigten. Es ist derselbe Sinn, der das Ideal eines Gottes geschaffen und der das alterthümliche Cultbild mit Attributen behängt, es ist auch

65) Ich erinnere an Nägelsbach's schöne Untersuchungen in seiner «homerischen Theologie».

66) Il. IX, 457.

derselbe Inhalt in beiden, nur die Form, die Erscheinung ist verschieden. Die fromme Ahnung einer grossen einheitlichen Gottheit, welche das rohe Schnitzbild erweckt, ist zum Schauen des wirklich erscheinenden Gottes geworden im Ideal. Was der Grieche hineinschaute in sein Schnitzbild, das schaute ihm entgegen aus seinem Ideal; die ahnungsvolle Zeichensprache des erstern ist erhabene Gestaltensprache geworden in letzterm. Wäre der Sinn der Griechen nicht genährt, wäre seine Phantasie nicht angeregt durch die Fülle der Idee, die der Leib seines Schnitzbildes barg, er hätte nie seine Ideale geschaffen. Es ist ein grosser Sprung vom Schnitzbild zum Ideal in künstlerischer Hinsicht, aber sie sind religiös ganz dasselbe. Das Ideal schlummert im Schnitzbild, der Künstler hat es geweckt; er hat die Idee beibehalten, aber er hat sie umkleidet mit der Schönheit der Form und dadurch erst ist sie sichtbar, ist sie gegenwärtig geworden. Nun hat die unendliche Welt der Ahnung Gestalt gewonnen in der Kunst, die göttliche Kraft ist göttliche Person geworden. Man meint die Griechen hoch zu stellen, wenn man die Empfänglichkeit für das Schöne ihnen beilegt, man setzt sie herab, wenn man nur dieses an ihnen hervorhebt. Die Bewunderung, welche der Grieche seinen Götteridealen zollte, war ebensosehr religiöser Drang, wie die Lust am Schönen. Sehen wir in's griechische Leben. Niemand wird läugnen, dass ein besonderes Organ nach Vereinzelung, nach Zersplitterung im griechischen Geist lag: jedes sittliche Verhältniss hatte seinen Vorsteher mit dem darauf bezüglichen Epitheton, jede Tageszeit, ja jede Beschäftigung ihren bestimmten Gott, jedes bedeutende Ereigniss bewirkte die Aufstellung eines neuen Gottes als des Retters in diesem bestimmten Fall — wohin wäre der griechische Gottesbegriff gerathen, wenn nicht die Kunst mit der Ganzheit ihrer Ideale, ich möchte sagen mit ihrer monotheistischen Tendenz dieser tausendfältigen Zersplitterung des einen Begriffs entgegengetreten wäre! Zertrümmert und zerstückt war der Gottesbegriff im Leben, die Kunst sammelte seine zerstreuten Glieder in einen Leib, sie stellte nicht eine Seite des Gottes, sondern den ganzen Gott dar, nicht einen Gott, sondern den

Gott. Darin liegt der nicht zu berechnende Einfluss, die befreiende, erhebende Wirkung der Götterideale auf das griechische Gemüth. Wohl haben auch die Dichter, wohl hat der Psalmenschwung eines Aeschylus einen Zeus geschaffen, der gleich erhaben ist wie der des Phidias; aber er bildete ihn im schnell verrauschenden Wort, Phidias stellte ihn hin als lebendigen Körper. Vergegenwärtigen wir uns nur den Eindruck des olympischen Zeus. Schon die Alten rühmten, dass nicht nur Hoheit und Majestät, sondern auch Milde und Friede in seinen Zügen wohnten; sie sahen den Strafenden, aber auch den Erbarmenden, den Wächter des Eides, aber auch den Hort der Flehenden, sie sahen die Einzelzeusse des Lebens vereinigt in ihm. Er thronte von Golde überstrahlt wie im Sonnenglanz auf den Höhen des Olympos; die Bilderschrift seines Sessels verkündete sein Wesen, seine Thaten. Als mächtigen Herrscher über den ganzen Erdball bezeichneten ihn Atlas und Prometheus, die Enden der Welt, aber als der gnädige, versöhnte Gott schickt er seinen liebsten Sohn zur Befreiung der gestraften Titanen; Niobe mit ihren Kindern zeugt von ihm als dem Rächer der Hybris, denn um sein Haupt wandeln die Horen, die Wächterinnen sittlicher und natürlicher Ordnung. Das Ganze des Zeusbegriffs wollte Phidias den Griechen offenbaren. Das thut jedes Ideal, und vielleicht liegt uns die Entstehung desselben bei keiner andern Gottheit so deutlich vor, als bei der Aphrodite, für die ich das Gesagte anwenden möchte. Aus der ursprünglichen Einheit ihres Wesens löst sich bereits in früher Zeit eine besondere Gestalt ab, die Pandemos; es ist uns ausdrücklich überliefert, dass Theseus den Cult der Pandemos zu dem der Urania hinzugefügt hat [67]). In Megalopolis standen eine Urania und Pandemos neben einer dritten namenlosen [68]); in Theben standen Urania, Pandemos, Apostrophia neben einander [69]). An diese verschiedenen Gestalten der Aphrodite schloss sich auch die Kunst vor Praxiteles an; Phidias

67) Paus. I, 14, 6. 22, 3. Vgl. Gerhard über Venusidole, in den Abhandl. d. Berl. Akad. 1843. p. 4.

68) Paus. 8, 32, 2. 69) Paus. 9, 16, 3.

bildete eine Aphrodite mit der Schildkröte in der einseitigen Auffassung als Urania, Scopas eine auf einem Bock sitzende Pandemos; ein Temenos umfasste beide[70]), aber noch nicht ein Leib. Die ganze Aphrodite, in welcher die Gegensätze der frühern Zeit aufgehoben erscheinen, ist die praxitelische zu Knidos; sie ist weder das Eine noch das Andre oder sie ist das Eine sowohl wie das Andre, weil sie beides ist. Bekannt sind Schiller's Worte[71]) über die Mischung der Gegensätze in der Iuno Ludovisi, Aehnliches gilt von der Aphrodite, denn eben die Vereinigung des Entgegengesetzten ist das Wesen des Ideals und daher kommt es, dass die berühmtesten Kunstkenner sich in Widerspruch befinden können über den Ausdruck eines Idealkopfs, was nicht der Fall wäre, wenn eine Seite sich entschieden ausprägte. Ist das Gesagte richtig, so erklärt sich die Bewunderung der knidischen Aphrodite, von der das Alterthum voll ist. Man erblickte die ganze leibhaftige Gottheit im Marmorbild des Praxiteles.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied der älteren Aphroditedarstellungen von der praxitelischen ist der, dass jene noch ganz frei erscheinen von dem, was ihr Wesen ist; sie verleihen Liebe, aber sie fühlen sie selber nicht. Wir wissen das theils aus der Erzählung über die Aphrodite des Agoracritus, theils aus einem erhaltenen Bildwerk, welches nach dem Urtheil der vortrefflichsten Kunstforscher der Zeit des Phidias nahe steht, ich meine die Venus von Milo[72]). Konnte Agoracritus seine Aphrodite in eine Nemesis umwandeln, so muss sie ernst und erhaben, als hohe, hehre Göttin gebildet gewesen sein, ohne selbst Sehnsucht und Verlangen zu fühlen. Und so ist auch jene Statue eine erhabene Herrscherin ohne Mangel und Bedürfniss. Diese einseitige Hoheit verschwindet in der praxitelischen Aphrodite; sie fühlt die Wonne ihres Wesens und Kunde davon

70) Paus. 6, 25, 2.

71) Aesthet. Erziehung d. Menschen. Br. 15.

72) Die Ansicht, welche in ihr eine Wiederholung der koischen Aphrodite des Praxiteles erblickt, steht denn doch etwas allzu stark in Widerspruch mit den Nachrichten über den Künstler und mit dem Charakter der Werke, die man mit Sicherheit auf ihn zurückführen darf.

giebt der Glanz ihres Auges, sie fühlt ihren eigenen Begriff wie der Eros des Praxiteles. Diese Umwandlung, die uns in derselben Weise beim Dionysos begegnen wird, ist religionsgeschichtlich ebenso wichtig wie künstlerisch: in jener Hinsicht, — was ich hier natürlich nicht weiter ausführen kann — weil die göttliche Person nicht mehr frei ist von ihrem Begriff, in dieser, weil der Ausdruck der Empfindung, der Seele durchdringen und zur Geltung kommen musste. Dies ist aber ein Punkt, auf den alle specielleren Nachrichten über Praxiteles führen.

Es ist oft daran erinnert, dass die Nacktheit der Aphrodite in Zusammenhang stehe mit dem Verfall der Sitten, mit dem Aufkommen des Hetärenwesens; ich bin weit entfernt, diesen Zusammenhang zu läugnen. Es konnte nicht eher eine nackte Aphrodite gebildet werden, als in dieser Zeit; kein Künstler der frühern Zeit konnte es wagen, ja er konnte nicht einmal den Gedanken fassen zu der nackten Darstellung der Göttin, weil noch die Sitte zu grosse Gewalt ausübte. Nur darf man den innern Zusammenhang, in dem jedes Erzeugniss zu der Zeit steht, in der es geschaffen, nicht so verstehen, als sei die nackte Aphrodite Folge jener Richtung. Die Gedanken, die Leben und Kunst bewegen, sind dieselben, aber ihre Erscheinung ist oft grundverschieden. Derselbe Gedanke, der wie ein Thautropfen seine Schönheit verliert im Schmutz des Lebens, wird von der Kunst dargestellt in ursprünglicher Unschuld, als sei er so eben herabgestiegen aus seiner lichten Heimat. Es ist nicht wahr, dass in sittlich entarteten Zeiten die Kunst sofort auch eine entartete sein müsse, vielmehr gilt hier ein schönes Wort O. Müller's[73]): «Was man öfter in der Geschichte des geistigen Lebens bemerkt hat, nicht die Zustände, in denen die Völker noch ohne Schwanken auf der Bahn der guten Sitte einhergehn, wo die Grundpfeiler ehrenfester Gesinnung und unschuldigen Wandelns durch keine untergrabenden Gewalten der Leidenschaften und des Raisonnements erschüttert sind, sind diejenigen, in denen die schönsten Früchte der Kunst reifen; es ist als wenn

73) Griech. Literaturgesch. II p. 20.

das Grosse und Edle im Menschen des Anreizes bedürfte, den es durch die naheliegende Gefahr der Entartung und Verführung erhält, um in den Werken der Kunst sich zu zeigen und das im Leben entschwundene Glück hier noch eine Zeit festzuhalten». Dass aber die knidische Venus voll Adel und Keuschheit gewesen, können wir ja auch aus den erhaltenen Nachbildungen lernen. Dazu kommt noch dies: Nach dem Ideal, nach dem Ganzen strebte, wie ich oben bemerkte, die Kunst; dieses Ideal zeigt die knidische Aphrodite, war dessen Verwirklichung anders möglich als durch die nackte Göttin? Es sollen sich in ihr Sinnlichkeit und Sittlichkeit mischen, Menschliches und Göttliches, Adel und Verlangen, in welcher andern Aphrodite ist dieses geschehn und konnte dieses geschehn? Die Knospe tritt heraus aus der Hülle des Kelches, wenn sie reif ist, der Welt ihre Schönheit zu zeigen; das Gewand der Aphrodite fiel und vor den Augen des Alterthums stand die Göttin der Schönheit [74]).

Die erhaltenen Nachbildungen der knidischen Aphrodite zu registriren wäre eine überflüssige Wiederholung der Arbeit Andrer, ich erlaube mir nur ein paar Bemerkungen über zwei Statuen, von denen die eine der Knidierin in ihrer Auffassung eben so nahe zu kommen scheint, wie die andere ihr fern steht, ich meine die Venus aus Palast Braschi in München und die mediceische. Denn noch immer behandelt man die Frage, ob die mediceische Venus ein Bild der knidischen sei, als eine nicht ganz entschiedene, da doch Müller [75]) mit dem grössten Recht bemerkt, dass die Frage wohl als abgemacht anzusehn sei. A. Stahr [76])

74) Anders rechtfertigt ihre Nacktheit Feuerbach Nachl. III p. 119 f.

75) Hall. Literaturztg. 1835 II p. 239.

76) Torso. Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten. Braunschweig 1855 p. 337. (In diesem Buche enthält der Abschnitt über Scopas und Praxiteles, den ich genauer studirt habe, weder eigene Forschung noch einen fördernden Gedanken; er ist vielmehr eine Zusammenstellung aus den Schriften der sehr bös behandelten „Professoren des Alterthums“ bald mit, aber eben so oft ohne Anführungszeichen. Ich werde nicht alle, aber hinlänglich viele Belege für dieses Urtheil anführen. Dass aber solche namenlose Entlehnungen auch anderswo

sagt, es sei nicht absolut gewiss, ob die Münze der Plautilla die berühmte praxitelische Statue darstelle und führt dann die Gründe auf, die auch bei Heyne [77]) zu lesen sind. So lange der Grundsatz gilt, den unter Andern Levezow [78]) sehr gründlich ausgeführt hat und der, soviel ich weiss, noch nicht umgestossen ist, dass die Alten das ihre Stadt Auszeichnende auf ihre Münzen setzten, so lange ist es gewiss, dass die auf der knidischen Münze erscheinende Figur ein Abbild der praxitelischen Aprodite, dass also die mediceische nicht auf sie zurückzuführen ist. Ein neuer Grund, soviel ich weiss, gegen ihre Identität ist die Haltung des Kopfes. Die Münze zeigt den Kopf im Profil, dass dies nicht auf die Statue zurückzuführen ist, hat schon Visconti [79]) bemerkt. Die knidische Statue war ein Tempelbild und dieses musste das Antlitz dem eintretenden Beschauer zeigen. Ein Tempelbild mit seitwärts gewandtem Haupt hat es nie gegeben und konnte es nicht geben. Ist auch das Urtheil, welches Müller [80]) über die mediceische Venus fällt, etwas zu hart, so muss ich doch aufs Entschiedenste Feuerbach [81]) widersprechen, welcher meint, sie habe den Geist der praxitelischen am treusten bewahrt. Eben das göttlich Erhabene, das in letzterer mit dem höchsten Liebreiz vereinigt war, fehlt ihr und dazu kommt die gänzliche Verschiedenheit der Stellung, die durch eine Vergleichung mit der Münze sofort in die Augen springt und natürlich für den Ausdruck sehr wesentlich ist. Schon das leise Zusammenschmiegen der Schenkel, das veranlasst wird durch dasselbe Gefühl, welches die linke Hand be-

---

nicht fehlen, hat mich ein flüchtiges Lesen auch der übrigen Abschnitte gelehrt. So sind auf p. 161 und 164 zwei Gedanken über den olympischen Zeus aus Böttiger's Andeutungen p. 96, 97 und 103 genommen und mit p. 215 vergleiche man Feuerbach Nachl. (ein Buch, das in ausgedehntestem Maase benutzt ist) III, p. 10.

77) Antiq. Aufs. I p. 125.

78) Ueber die Frage, ob die medic. Venus ein Bild der knidischen sei p. 46 ff.

79) Mus. Pio-Clem. I, p. 113 N. 1.

80) a. a. O.

81) Nachl. III, p. 124.

wegt, unterscheidet die Münze von der mehr entfalteten Stellung der mediceischen Venus.

Dagegen betrachte man die Münchener Statue! Es kann die Wasserlilie nicht keuscher sein, die gleich ihr eine Tochter der Fluthen ist. Nackt und hülflos steht sie vor uns, die Göttin überschwänglichen Glücks, dass man sie ein Kind des Plutus und der Penia nennen möchte, wie den Eros der Diotima. Durch das Auge dringt der Glanz der Wonne, die sie birgt, wie der Duft aus der neu aufbrechenden Knospe, aber die Scham will gleichsam diese quellende Sehnsucht zurückdrängen, sie bewegt die Hand und drückt leise die Schenkel zusammen. Gerade darin, dass sie nicht entfaltet, was sie ist, dass sie ihr eigenes Wesen verschliesst und in sich zurückdrängt, liegt das Keusche und Reine. Nur das seelenverwandte Organ wird zum Verräther.

Das Gefäss neben der knidischen Aphrodite, auf welches sie das Gewand legt, fasse ich aber so auf, wie nach meiner Ansicht viele Attribute ruhender Figuren aufzufassen sind; es verknüpft mit der ruhenden Statue eine vorangegangene Thätigkeit, es drückt die Ruhe als eine gewordene aus. Neben dem Apollino hängt an einem Baumstamm der Köcher, er soll die Ruhe des Gottes als eine auf die Thätigkeit folgende darstellen, aber nicht als ein Sein schlechthin. Ebenso ist es mit den Flöten in der Hand des Satyrs. Der einsame, aus dem Zusammenhang der Zeit losgerissene Moment, den die Plastik darstellt, wird dadurch verknüpft mit einer Handlung, die Ruhe mit einer Bewegung, das Sein mit dem Werden. Das war eine tiefe Nothwendigkeit für den griechischen Geist [82]), er suchte da-

82) Zeigt nicht die Sprache etwas ganz Aehnliches? Denn wodurch erklärt sich anders jener bekannte schöne Gebrauch des Perfekts von Verben der Bewegung, da wo wir das Präsens eines Verbs der Ruhe setzen und denken? Simonides (fr. 114. Bergk p. 780) sagt:

Θηρῶν μὲν κάρτιστος ἐγώ, θνατῶν δ' ὃν ἐγὼ νῦν
φρουρῶ, τῷδε τάφῳ λαΐνῳ ἐμβεβαώς.

Weitere Beispiele sind überflüssig, vgl. Nägelsbach z. Il. α, 37. Nichts ist ungriechischer, als der Gedanke eines abstract ruhenden Seins; überall zieht man es in den Fluss der Bewegung und fasst es nur als Resultat vorangegangener Thätigkeit. Auf einem ähnlichen Princip be-

durch den natürlichen Zusammenhang zwischen Ruhe und Bewegung zu wahren, denn ihm ist sein Kunstwerk kein aus Zeit noch aus Raum losgerissenes Wesen. Bei Gewandstatuen wird dies Verknüpfen zweier Momente, wie öfters bemerkt[83]), durch die Bewegung des Gewandes ausgedrückt; wir sehen oft eine Statue ihrer Stellung nach in Ruhe, aber im Gewand rauscht noch die Bewegung, wie eine allmählich verlaufende Welle.

5. Dionysos. Der praxitelische Dionysos, den Callistratus[84]) beschreibt, unterscheidet sich von der ältern Darstellung des Gottes auf ähnliche Weise, wie die jüngere Aphrodite von der älteren. Dem ältern fehlt die tiefe Sehnsucht, die das Wesen des jüngern ist. Zwar bleibt auch er Gott in dem Kreise seiner Satyrn, im Rausch des Naturlebens, wie Prinz Heinrich König bleibt in der Kneipe

---

ruht nach meiner Ansicht die leise Oeffnung des Mundes an griechischen Statuen. Denn wenn Hegel (Aesthet. II p. 398) und mit ihm Feuerbach (Nachl. II p. 16) dieselbe durch die an und für sich schöne und richtige Bemerkung erklären, dass beim strengen, festen Hinblicken auf bestimmte Gegenstände der Mund sich schliesst, bei dem blicklosen, freien Bewusstsein dagegen sich leise öffnet, so widerspricht dem, dass die Götter nicht in so freien, beziehungslosen Momenten gedacht sind. Geschlossne Lippen würden namentlich im Marmor etwas Todtes und Starres haben; die leise Oeffnung des Mundes weckt den Begriff von Thätigkeit und Leben. In der Malerei ist uns überliefert, wer zuerst den Mund an seinen Figuren geöffnet hat, in der Plastik nicht, allein auch hier wird es ein grosser Fortschritt gewesen sein. Geschlossne Lippen, wie sie z. B. jene alten Terracotten bei Gerhard Ant. Bildw. 1 ff. zeigen, stellen die Gottheit als ein abgeschlossnes, in sich zurückgezogenes Sein dar; wird der Mund geöffnet, so tritt die Gottheit gleichsam aus sich heraus und in Beziehung zu einem Andern; sie redet zum Menschen. Sieht man die Zeusmaske von Otricoli, ist es nicht, als ob eine erbarmende Rede, etwa ein *οὐ μὲν γάρ τί πού ἐστιν οἰζυρώτερον ἀνδρός* ihre Lippen bewegt? — Hiermit scheint Schnaase Geschichte d. bild. K. II, 104 übereinzustimmen, indem er sagt, der Mund sei stets ein wenig geöffnet „wie zur Rede".

83) Feuerbach Nachl. II, p. 34.

84) Stat. VIII. Stahr p. 361 identifizirt diesen Dionysos mit dem, welcher nach Paus. VI, 26, 1 zu Elis in einem Tempel stand, weil er den Callistratus nicht angesehen hat. Denn dieser sagt *ἄλσος ἦν καὶ Διόνυσος εἱστήκει.* Uebrigens vgl. mit p. 360 Müller's Handb. §. 383.

von Eastcheap, aber er ist sehnsüchtig und träumerisch. Jener ältere Dionysos schaut mit freiem klarem Auge über sein Reich, die Natur; seine Seele ist still und heiter, wie es dem Göttergemüth geziemt, aber der jüngere ist voll Sehnsucht und Trübsinn. Sein Blick ist niedergebannt in die Natur, deren Freude und Trauer in seinem Herzen wiederklingt, sein Auge ist sehnsüchtig schwärmerisch (*ὅμμα δὲ ἦν πυρὶ διαυγές, μανικὸν ἰδεῖν*); das Göttergemüth ist hinabgezogen in's Naturleben und fühlt tief die Lust und das Weh seines eignen Wesens. Wir kommen auch hier darauf, dass Praxiteles sein Hauptaugenmerk gerichtet hat auf die Darstellung der Seele.

III.

Wenn ich nicht irre, so verräth Cicero an einigen Stellen eine besondere Vorliebe für die Kunst des Praxiteles. Er sagt in der vierten Verrina [1]): Videamus, quanta ista pecunia fuerit, quae potuerit Heium, hominem maxime locupletem, minime avarum, ab humanitate, a pietate, a religione deducere. Ita iussisti, opinor, ipsum in tabulas referre: «haec omnia signa Praxiteli, Myronis, Polycliti sestertium sex milibus et D vendita esse.» Rettulit. Recita ex tabulis. Iuvat me haec praeclara nomina artificum, quae isti ad caelum ferunt, Verris aestimatione sic concidisse. Cupidinem Praxiteli sestertium MDC! Profecto hinc natum est «malo emere quam rogare» [2]). Warum nun dieser Ausruf über den Cupido des Praxiteles, wenn nicht

---

1) cap. 6.

2) Die vier Statuen scheinen Stück für Stück zu demselben Preis verkauft zu sein oder richtiger als verkauft fingirt zu werden. Der Gesammtpreis soll 6500 Sestertien betragen haben; freilich ist die Zahl D in den Handschr. verderbt (vgl. Halm z. d. St.) allein da sie nur die Hunderte angeht, so ist das nicht wesentlich. Für den praxitelischen Cupido werden 1600 Sestertien angesetzt; diese Zahl mit 4 multiplicirt giebt 6400.

desswegen, weil bei ihm das Missverhältniss zwischen Preis und Werth am grössten war, weil Cicero diese Statue für die schönste von den vieren hielt? Und das ist um so bemerkenswerther, weil er cap. 3 den Hercules des Myron egregie factus nennt, an den Kanephoren des Polyclet aber eine eximia venustas rühmt. Weit wichtiger ist eine andre Stelle, die ich aber besser an das Ende dieser Ausführung setze, weil ihre Bedeutung sofort in die Augen springt, nachdem erst die weiteren characteristischen Urtheile über die Kunst des Praxiteles erörtert sein werden.

Quintilian [3]) bemerkt: Ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime affirmant. Sieht man den Zusammenhang dieser Stelle an, wo es vom Polyclet heisst humanae formae decorem addidit supra verum, wo dann vom Phidias die Rede ist, dessen höchste Leistungen die Bildungen der Götter seien, so ist es nicht zweifelhaft, dass hier unter veritas das Anschliessen an die Natur verstanden ist im Gegensatz einer über dieselbe hinausgehenden Kunst. Dass aber dieses Anschliessen an die Natur nicht ein sklavisches Copiren derselben bedeuten soll, zeigt auf der andern Seite die Bemerkung über den Demetrius, der similitudinis amantior quam pulchritudinis genannt wird. Daraus nun, dass zwei nach allen übrigen Nachrichten gänzlich verschiedenen Künstlern ein und dasselbe Prädikat der veritas beigelegt wird — was sich im Zusammenhang jener Stelle sehr wohl begreift, denn in dem Gegensatz gegen die supranaturalistische Richtung ihrer Vorgänger treffen beide zusammen — darf man natürlich nicht folgern, dass Quintilian sie nicht unterschieden wissen wolle. Auch Scopas heisst ein δημιουργὸς ἀληθείας [4]), man muss fragen, worin diese Naturwahrheit bestanden habe und ob sie das letzte Ziel seiner Kunst gewesen. Ein Gemälde Raphael's hat veritas und ein Bild wie Potter's Kuh ist ebenfalls ein verum; wir bedürfen weiterer Nachrichten, um zu entscheiden, was wir uns unter der veritas des Quinc-

3) XII, 10, 9.

4) Callistr. II. Vgl. über die veritas Böttiger Andeut. p. 162 und Jacobs zu Philostr. p. 687.

tilian, mit welcher das oben angeführte Urtheil des Statius: Marmora quae vivant caelo Praxitelis, vollkommen stimmt, zu denken haben. Brunn [5]) erklärt in Einklang mit seinem Princip, den Praxiteles als den Künstler der körperlichen Schönheit zu fassen, die veritas als die naturgetreue Darstellung der Oberfläche des Körpers. Zunächst leuchtet ein, dass dies eine willkürliche Beschränkung eines allgemeinen Urtheils auf etwas ganz Partielles ist. Ferner ist wohl zu begreifen, wie lebendige Stellungen oder ausdrucksvolle Mienen einer Statue das Prädikat der veritas verschaffen können, aber unbegreiflich ist, wie eine Eigenschaft, die auch der Wachsgruppe eigen sein kann, dies vermögen soll. Endlich hätte Quinctilian nach Brunn's Ansicht ein Urtheil ausgesprochen, das wesentlich auf das Technische sich bezieht; dass aber ein solches nicht gemeint sein kann, lehrt ein Blick auf den Zusammenhang jener Stelle. Die veritas des Praxiteles steht im Gegensatz zum Phidias. Sie bezieht sich, um das minder Wichtige voranzuschicken, zunächst darauf, dass Praxiteles seinen Figuren ein der menschlichen Grösse entsprechendes Körpermaas gegeben hat. Die Kunst steigt herab von dem Kothurn, auf den Phidias sie erhoben hatte. Zwar spricht Lucian [6]) von den grossen Kolossen, wie sie Phidias oder Myron oder Praxiteles geschaffen; die Hera Teleia des Letztern zu Plataeae nennt Pausanias ein *μεγέθει ἄγαλμα μέγα* und von seiner Artemis zu Antikyra sagt derselbe Berichterstatter [8]), sie sei an Grösse *ὑπὲρ τὴν μεγίστην γυναῖκα*, allein wir dürfen gewiss annehmen, dass er für die Hauptmasse seiner Statuen nicht das Maass der menschlichen Grösse überschritten haben wird. Aber nicht nur äusserlich hat er seine Statuen dem menschlich Wahren angenähert, er hat sie auch begabt mit Seele und Empfindung. Dies lehrt Diodor [9]), welcher, von den berühmtesten Künstlern redend, nur zwei namhaft macht, den Phidias und Praxiteles ebenso wie Philostratus in der oben angeführten Stelle. Diodor's Urtheil bezieht sich auf den Künstler überhaupt, es

5) p. 353. 6) Gall. cap. 24. 7) IX, 2, 7. 8) X, 37, 1.
9) Exc. Hoesch. l. XXVI, 1. p. 512 Wess.

lautet so bestimmt wie kein andres, es stimmt mit allem Resultaten, die sich von andern Seiten her für die Kunst des Praxiteles ergeben, man sollte es daher zum Eckstein dieser ganzen Untersuchung machen. Phidias, sagt Diodor, sei *μάλιστα τεθαυμασμένος ἐπὶ τῇ τῶν ἐλεφαντίνων ἀγαλμάτων κατασκευῇ*, von Praxiteles aber sagt er: *ὁ καταμίξας ἄκρως τοῖς λιθίνοις ἔργοις τὰ τῆς ψυχῆς πάθη.* Betrachten wir zunächst wie Brunn dieses Urtheil benutzt hat. Er sagt [10]): «Den Ausdruck Diodor's, Praxiteles habe dem Steine *τὸ τῆς ψυχῆς πάθη* beigemischt, werden wir hiernach (Brunn spricht von den Silenen des Praxiteles, bei denen «nicht der Charakter einer leidenschaftlichen Ausgelassenheit, sondern einer muntern gemüthlichen Behaglichkeit vorauszusetzen sei»; wie daraus freilich die Unrichtigkeit des allgemeinen Ausspruches Diodor's folgt, sieht man nicht ein) nicht in seinem strengsten Sinne gelten lassen dürfen». Warum nun Brunn das Wort *ἄκρως*, das, wie Jeder sieht, nicht unwichtig ist, nicht angeführt hat, darauf giebt es nur wieder die Antwort, dass Brunn nicht ein urkundliches Bild von Praxiteles entwerfen wollte, sondern ein willkürliches. Es ist ferner falsch, wenn er sagt, er könne das Urtheil Diodor's nicht «in seinem strengsten Sinne» gelten lassen, vielmehr lässt er es gar nicht gelten, denn sein allgemeines Urtheil über Praxiteles ist dieses, dass er «sein Augenmerk auf die Erscheinung des Körperlichen gerichtet habe»; dem widerspricht schnurstracks das ebenfalls allgemeine Urtheil Diodor's. Es fragt sich, wie das Wort *πάθη* hier zu verstehen ist. Böttiger [11]) übersetzt es «lebendigster Ausdruck der Seele und der Affecten» und ähnlich erklärt Feuerbach [12]). Wie die Alten *ἦθος* und *πάθος* unterschieden haben, ist bekannt [13]) aber das Wort *πάθος* steht nicht immer in dem einseitigen Sinn als Gegensatz zum *ἦθος*, sondern es hat auch eine allgemeinere Bedeutung, es bedeutet allgemein die Stimmung der Seele,

10) p. 356.

11) Andeut. p. 162.

12) Nachl. III p. 107.

13) Vgl. die Stellen bei Meyer zu Winckelmann Buch 5. Kap. 3. Anm. 1.

sowohl die ruhige, als die bewegte. Hierfür giebt Xenophon[14]) ein schlagendes Beispiel. Socrates fragt den Bildhauer Kleiton: *Τὸ δὲ καὶ τὰ πάθη τῶν ποιούντων τι σωμάτων ἀπομιμεῖσθαι οὐ ποιεῖ τινα τέρψιν τοῖς θεωμένοις; Εἰκὸς γοῦν, ἔφη. Οὔκουν καὶ τῶν μὲν μαχομένων ἀπειλητικὰ τὰ ὄμματα ἀπεικαστέον, τῶν δὲ νενικηκότων εὐφραινομένων ἡ ὄψις μιμητέα; Σφόδρα γ', ἔφη. Δεῖ ἄρα, ἔφη, τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἴδει προσεικάζειν.* Dass hier *πάθη* in allgemeinem Sinn verstanden werden muss, lehrt das gleichbedeutende *ψυχῆς ἔργα* und der neueste Herausgeber der Memorabilien übersetzt *πάθη* sehr richtig durch «Seelenstimmungen». Ist es nun nach diesem Beispiel möglich, den Ausspruch Diodor's in allgemeinem Sinne aufzufassen, so scheint mir diese Erklärung nothwendig, wenn man die Worte selbst ansieht. Nicht auf *πάθη* liegt der Ton, sondern vielmehr auf *ψυχῆς*, denn dieses Wort steht im Gegensatz zu *λιθίνοις* und der Gedanke ist nicht der, dass Praxiteles eine Seite des Seelenlebens, die Leidenschaft dargestellt habe, sondern es heisst allgemein: er hat in hohem Grade dem Stein die Stimmungen der Seele eingeflösst. Man könnte nun gestützt auf diesen Ausspruch Diodor's mit hinlänglicher Sicherheit behaupten, dass Praxiteles in der Bildung der Köpfe vorzüglich gewesen sein müsse, denn der Träger des Ausdrucks, der Theil des Körpers, in dem die Seele erscheint, ist eben der Kopf; wir brauchen aber diesen Schluss gar nicht zu machen, denn wir haben ein ausdrückliches Zeugniss, welches die praxitelischen Köpfe rühmt. Cicero[15]) spricht davon, dass, um seine eignen Worte zu gebrauchen, casus veritatem imitari potest. Nun heisst es: Carneadem fingere dicis de capite Panisci. Quasi non potuerit id evenire casu, et non in omni marmore necesse sit inesse vel Praxitelia capita. Illa enim ipsa efficiuntur detractione, nec quidquam illuc affertur a Praxitele: sed cum multa sunt detracta et ad lineamenta oris perventum est, tum intellegas, illud, quod iam expolitum sit, intus fuisse. Es

14) Memorab. III, 10, 8.
15) De divin. II, 21, 48.

ist eine ähnliche Aeusserung, wie die bekannte Michel Angelo's, dass die Statue bereits im Steine stecke. Die Worte aber, sogar praxitelische Köpfe stecken im Stein, setzen doch wohl voraus, dass Praxiteles in seinen Köpfen das Höchste erreicht hat in der Darstellung dessen, was man an einem Kopf zu loben pflegt, nämlich des Ausdrucks. Blicken wir nun noch einmal auf Lucian's Imagines [16]) zurück. Zur Composition der smyrnäischen Schönheit wird von der knidischen Aphrodite nur der Kopf genommen, denn den übrigen Körper könne man wegen der Nacktheit nicht brauchen; am Kopfe aber wird besonders gelobt die Behandlung des Haares und der Stirn, der schöne Zug der Augenbrauen und — das Feuchte, Glänzende und Liebliche des Auges, also der Ausdruck in dem Organ, welches Kunde giebt von der Seele. Wo wird von einer vorpraxitelischen Statue der Glanz des Auges erwähnt? Denn es ist hier doch wohl von etwas Andern die Rede, als von dem Glanz, den die in die Augenhöhlen eingesetzten Edelsteine von sich gaben. Das ist der Flammenblick der Gottheit (*δεινὼ δὲ οἱ ὅσσε φάανθεν*); hier ist es die Seele, die durch's Auge leuchtet. Der Plastik ist eigentlich die Darstellung des Auges versagt; auf dem Mangel des beweglichsten, unruhigsten Organes, das mehr als jedes andre den Menschen aus sich heraus in die Aussenwelt zieht, beruht zum grossen Theil die abgeschlossne Ruhe der Statue, aber auch der tief wehmüthige Eindruck, dessen sich wohl Niemand erwehren wird, der zum ersten Male in ein Antikencabinet tritt. Die Statuen sind wie die blinden Sänger des Alterthums eingeschlossen in ihre innere Welt, es fehlt ihnen das Auge für die bunte Fülle der Erscheinung, die Welt ist nicht da für sie, sie vermag nicht einzudringen in die Blinden. Aber auch sie vermögen nicht zu antworten; ihre Seele kann nicht, wie ein Echo auf den Reiz der Erscheinung heraustreten in das Auge, kann nicht leuchten im Glanz der Freude, nicht umflort werden vom Schleier der Wehmuth, sie ist eingeschlossen und eingekerkert. Und doch konnte man an der Aphrodite des Praxiteles ein glän-

16) cap. 6.

zend Auge loben, doch sah man die Schwärmerei im Auge seines Dionysos, die Sehnsucht in dem seines Eros [17]), denn er ist der Bildner der Seele. Man wird fragen müssen, wie sich die Köpfe des Phidias zu denen des Praxiteles verhalten haben werden; sind sie etwa ohne Ausdruck gewesen? Gewiss nicht, allein der feinere Ausdruck, die Darstellung der Empfindung, die auch in der leisesten Falte des Gesichts erscheint, fehlte ihnen und musste ihnen fehlen. Ich will mich nicht auf einzelne Thatsachen berufen, wie auf die Minerva des Phidias [18]), die er im Wettstreit mit seinem Schüler Alkamenes verfertigte, sondern nur im Allgemeinen darauf hinweisen, dass bei einer Colossalstatue alles Feinere des Ausdrucks für das Auge völlig verschwindet aus dem einfachen Grunde, weil die Entfernung eine zu grosse ist. Ausserdem aber scheint das Erhabene — denn dieses Prädikat gebührt wesentlich der Kunst des Phidias — seiner Natur nach nur in grossen Zügen zu wohnen und den feinern, seelenvolleren Ausdruck wie eine Erniedrigung zu verschmähen [19]). Es ist hier zwischen Phidias und Praxiteles ein ähnliches Verhältniss, wie zwischen Aeschylus und Sophocles. Die Characteristik der sophocleischen Figuren ist feiner als die des Aeschylus, dessen Gestalten gleichsam durch gewaltige Meisselschläge geschaffen sind; so stellt Praxiteles den feinen Seelenausdruck dar statt der grossen erhabenen Züge, die Phidias schafft. Und der Parthenonfries? Versucht man sich der Gründe bewusst zu werden, worauf die Bewunderung desselben beruht, so ist es gerade das Fehlen dessen, was den Praxiteles auszeichnet. Ein tiefer Seelenschlummer ist aus-

17) Callistr. VIII. IV. XI.

18) Vgl. über die bekannte Erzählung Wieland: Die Perspectiv in den Werken der Griech. Maler Bd. 45 p. 155 f.

19) Man vergleiche hier auch die grossen, aber nicht seelenvollen Züge der Venus von Milo. Sehr richtig bemerkt Thiersch Epoch. p. 374 dass die Züge der Venus von Medici „ungleich wärmer" seien. Dass eine Aphrodite aus der Zeit des Phidias noch nicht den Schmelz der Empfindung im Angesicht gezeigt haben kann, den Praxiteles der seinigen gegeben, lehrt die Geschichte von der Aphrodite des Agoracritus.

gebreitet über alle Figuren; grade darin liegt das Wohlthuende fürs Gemüth. Man glaubt sich versetzt in eine Zeit der Sitten- und Gedankenunschuld, in welcher die Welt des Gemüths, der Empfindung noch nicht herausgetrieben ist aus sich selbst. Jene Jungfrauen, die auf das Wort des Priesters lauschen, sind ganz Einfalt und Andacht, jene rosstummelnden Jünglinge ganz Lebensfrische und Lebensfreude, aber die Seele schläft noch. Der innerste Grund aber, dass Praxiteles nicht mehr die Ruhe der Erhabenheit, nicht mehr den Frieden der Unschuld darstellte, sondern das bewegte Leben der Seele in Mienen und Zügen des Gesichtes zur Erscheinung brachte, liegt in jener grossen culturhistorischen Wendung um die Zeit des peloponnesischen Krieges, die recht eigentlich das Leben aus seinem Frieden aufgeschreckt hat. Oft hat man darauf aufmerksam gemacht, wie in der antiken und modernen Kunstentwicklung die Bildung des Kopfes und des Leibes nicht gleichen Schritt mit einander halten; für die Behauptung, dass die Bildung des Kopfes erst durch Praxiteles zur höchsten Vollkommenheit gebracht ist, brauche ich mich nicht auf die innere Nothwendigkeit zu beziehn, welche dieser Thatsache zu Grunde liegt, ich berufe mich einfach auf das Urtheil Cicero's. Erst Praxiteles hat die Psyche mit dem Stein vermählt und im Marmor gleichsam den Schlag des Herzens geweckt. —

IV.

Ich gehe über zu der Frage, warum die Bilder des Eros, des Dionysos und der Aphrodite in der Kunst des Praxiteles so sehr in den Vordergrund treten, denn man wird mir zugeben, dass es nicht Zufall ist, wenn in der einen Kunstperiode diese, in der andern jene Göttergestalten ihre Ausbildung zum Ideal erhalten. Vielmehr liegt eine innere Nothwendigkeit in der successiven Erscheinung der verschiedenen Götterideale und wenn es mir gelingt,

zureichende Beweise für dieselbe beizubringen, so wird es erlaubt sein, jene Ansicht, welche die Hand des Praxiteles durch Phryne's Schönheit regiert sein lässt, zurückzuweisen. Stahr[1]) meint ihn hochzustellen, indem er ihn zum sentimentalen Anbeter der Hetäre macht, er weiss auch, dass jenes Epigramm am Sockel des thespischen Eros vom Künstler selbst gedichtet war[2]) — was diejenigen, welche die Quellen angesehn haben, nicht wissen — solche Ansichten stellen in der That den Praxiteles eben so hoch, wie den «Olympier» die Annahme, dass Aspasia ihm seine Weisheit soufflirt habe. Keineswegs läugne ich das Verhältniss des Künstlers zur Phryne, aber ich läugne, dass dieser Zufall, dieser persönliche Umstand der Grund für die Idealschöpfungen des Eros und der Aphrodite gewesen. Auch ohne eine Phryne wären sie geschaffen, es verräth wenig Einsicht in geschichtliche Entwicklungen, wenn man aus persönlichen Zufälligkeiten eine Thatsache ableitet, auf deren Erscheinung die vorangehende Zeit vielfach hindeutet und vorbereitet.

1. Dass Eros erst spät in die Kunst eintritt, dafür liegt der Grund zunächst darin, dass er ein sehr junger Gott in Athen war. Erst im Zeitalter des Pisistratos hatte der Athener Charmos ihm einen Altar in der Akademie errichtet; vorher hatte er keinen Cult in Athen[3]). Wenn aber ein neuer Gott aufgenommen wird in die Zahl der bereits bestehenden, so hat er damit nicht sofort Gestalt gewonnen im Volksbewusstsein, sondern es ist eine gewisse Zeitfrist nothwendig, die ihn zu einem lebendig geglaubten Wesen macht. Dann erst zieht ihn die Kunst, welche zu allen Zeiten durch die Religion angeregt ist, in ihren Kreis und so wird uns denn weder von Phidias noch von seinen Schülern eine Statue des Gottes genannt. Wie aber Eros allmählich an Bedeutung und Einfluss gewinnt, das zeigt Nichts deutlicher als die dramatische Poesie. Aeschylus kennt noch nicht den Gott Eros[4]), bei Sophocles und Euripides tönen

1) p. 332. vgl. p. 341. 2) p. 358.
3) Paus. I, 30, 1.
4) Klausen Theolog. Aesch. p. 91: Deum Amorem apud Aeschylum

Chorgesänge zu seinem Lobe und besonders in den Stücken des Letzteren tritt die Liebe als dramatisches Motiv im ausgedehntesten Maasse auf. Aber nicht allein die Poesie, sondern auch, was ich nicht weiter auszuführen brauche, das Leben zeugt durch manche neue Erscheinungen von dem wachsenden Einfluss der Liebe, es hat daher die jüngere attische Schule in ihren Erosbildern nur die ihre Zeit bewegenden Gedanken dargestellt.

2. Aphrodite. O. Müller[5]) nennt die Tragödie des Aeschylus eine virago; auch die Kunst des Phidias lässt sich so bezeichnen, es fehlt ihr das weiblich Seelenvolle. Die Gottheit, welche am wenigsten Weib ist, hat durch Phidias ihre Vollendung erhalten, die, welche es am meisten ist, durch Praxiteles. Zwar hat auch Ersterer die Aphrodite mehrfach gebildet, allein in ernster und strenger Auffassung, wie ich oben nachgewiesen habe, Praxiteles ist der eigentliche Bildner des Weibes[6]). Auch dies wird vorbereitet durch Poesie und Leben. Wohl hat Aeschylus in seiner Kassandra ein Frauenbild von unerreichbarer Zartheit geschaffen, aber die Tiefen einer Frauenseele haben erst Sophocles und Euripides erschlossen, und immer wird man, wenn von Darstellung des weiblichen Gemüthes die Rede ist, zunächst an eine Antigone und Electra, an eine Deianira und Medea denken. Auch im Leben öffnet sich die Pforte, welche die Frau verbarg, sie tritt heraus an die Oeffentlichkeit; mit der Auflösung des griechischen Lebens erscheint das Element, welches in der Blüthezeit gänzlich untergeordnet war. Wenn also Praxiteles das Ideal der Weiblichkeit geschaffen, so ist er auch hierin der geistigen Strömung der Zeit gefolgt.

3. Dionysos. Das Gefühl für die Natur nimmt bei den Griechen in demselben Maasse zu, wie der Glaube an die Götter abnimmt. Derjenige Dichter, der die Götter auf-

non invenimus — qui maximam apud Sophoclem habet potentiam (n. 165).

5) Griech. Literaturgesch. II p. 40.

6) Die Amazonenbilder, welche zur Zeit des Phidias ein nicht eben seltner Vorwurf gewesen zu sein scheinen, verschwinden in der jüngern attischen Schule ganz und gar.

löst, hat das innigste Naturgefühl. Bernhardy[7]) hat die feine Bemerkung gemacht, dass in Euripides bereits Anklänge moderner Empfindsamkeit für die Erscheinungen der Natur hervortreten, während seinen Vorgängern die Natur nur wie die Bühne für Götter und Menschen ist. Diese Erscheinung ist wohl nothwendige Folge des wankenden Götterglaubens. So lange die Götter lebendig waren im Bewusstsein des Volkes, galt die Natur nur als Schauplatz ihres Wirkens, sie war abhängig und ohne selbständiges Interesse; mit der Auflösung jener musste das Naturleben eine freiere Bedeutung gewinnen, man musste anfangen, die Seele der Natur zu ahnen[8]). Diese Richtung offenbart sich nun auch in den Stoffen der jüngern attischen Schule. Es treten uns diejenigen Götter und Dämonen entgegen, die in tieferm Zusammenhang mit der Natur stehen, als die Götter des Phidias; es sind die Wesen, in denen die Gegensätze des Naturlebens, selige Wonne und melancholische Trauer sich vereinigen. Phidias hat die naturfreisten und geistigsten Gottheiten gebildet, Zeus[9]) und Athene und seine Aphrodite war noch eine ernste und strenge Herrscherin; nun aber tritt die Natur ein in das Gebiet der Plastik. Praxiteles richtet sich auf die Darstellung des Dionysos und mit ihm des Geschlechts der Satyrn, Silene und Nymphen, er schafft die Demeter, Persephone, Flora, Triptolemus; Scopas die Nereiden, die Wellenmädchen der Griechen. Mit Recht bemerkt Müller[10]) in seiner schönen Ausführung dieses Werks von Scopas, schon der Versuch,

7) Encyclop. v. Ersch und Gruber s. v. Euripides p. 141. Vgl. Griech. Literaturgesch. Zweite Aufl. I p. 140.

8) Auch die Vasenbilder ziehen erst in ihren spätern Perioden statt der Thaten von Göttern und Heroen Naturerscheinungen in den Kreis ihrer Darstellungen. Wie selten sind z. B. Lichtgottheiten auf archaischen Vasen, und wo sie erscheinen, da sind sie fast durchgängig nur mythologische Figuren wie Eos (Müller Denkm. d. n. K. I, XIX. 99) und Helios (Gerhard Lichtgottheiten, in den Schr. der Berl. Akad. 1839. Taf. 1). Welch' inniges Naturgefühl setzt dagegen der Sonnenaufgang des Musée Blacas voraus!

9) Ich brauche wohl nicht zu bemerken, dass die Colossalbildung des Zeus durch Lysippus aus grundverschiedenen Motiven herzuleiten ist.

10) Handb. §. 125. 5 abgedruckt bei Stahr. p. 322.

diese Gruppe auszudenken, müsse uns mit dem innigsten Wohlgefallen erfüllen; mit wie tiefem Gefühl muss aber der Künstler sich in die Schönheit des Meeres versenkt haben, in das Gleiten und Schweben der Wellen, die das Vorbild gaben zum schlanken Leib der Nereide! Und wenn es wahr ist, dass der Künstler empfinden muss, was er schafft, welch' süsse Pein wird die Seele eines Praxiteles durchschauert haben, als das Bild jenes Satyrn in ihr erwachte. Die Kolosse des Phidias fliehen vom Boden in die unerreichbare Ferne des Erhabenen; zum Menschen, zur Natur steigt die Kunst des Praxiteles herab, sie versenkt sich in alle Lust und Wehmuth des Naturlebens. Er hat das Thierische geadelt, er hatte selbst ein Auge für das unscheinbarste Thierchen, das am Boden kriecht — ich erinnere an seinen Sauroctonos. Welche Stellung diese Richtung auf das Naturleben in der Entwicklung der Kunst einnimmt, ist klar; sie vermittelt die supranaturalistische Erhabenheit des Phidias mit der naturkopirenden veritas der spätern Zeit. Die jüngere attische Schule hängt an der Natur, aber nicht so, dass sie äussere Formen nachahmt, sondern sie sucht die Seele des Naturlebens in den Göttern und Dämonen der Natur zur Darstellung zu bringen. Dass diese Richtung in den plastischen Formen vor Allem das bewirken musste, was Diodor an Praxiteles lobt, leuchtet ein.

V.

Ich habe im Vorgehenden den Nachweis versucht, dass die Gedankenwelt, welche in der jüngern attischen Schule Gestalt gewonnen, in Leben und Poesie vorgebildet wurde; ich läugne aber, dass ihre Darstellung irgend wie inficirt gewesen von dem Verfall der Sitten. Die griechische Plastik konnte gar nicht so schnell der zerstörenden Sittenverderbniss erliegen, wie das Leben und die Poesie. Eines-

theils liegt, worauf Schnaase[1]) und Feuerbach[2]) mit Recht aufmerksam gemacht haben, in dem Wesen der Plastik ein stabileres Element, anderntheils in ihrem Zweck. Die Schwankungen und Erregungen des Lebens, welche in die Poesie vielfach hineinspielten, berührten die Plastik nicht in dem Maasse, weil sie an den Cult geknüpft war. Dieser ist beharrlich und stetig und so lange die Plastik mit ihm verbunden war, ist auch sie unberührt geblieben von verderbenden Einflüssen. Als aber diese Verbindung gelöst wurde, beginnt die Kunst zu sinken. Dazu kommt ein Drittes. Die Plastik ist eine spätere Blüthe des griechischen Geistes als die Poesie. Ich begreife nicht, wie Schorn[3]) sagen konnte, die dramatische Kunst habe mit der bildenden gleichen Schritt gehalten, noch weniger, wie Hettner[4]) soweit in ihrer Parallelisirung gehen konnte, dass er der Tragödie des Aeschylos Gestalten an die Seite stellt, wie die herculanische Promachos, da es mir unwidersprechlich scheint, dass die beiden Künste nicht gleichzeitig, sondern nach einander sich entwickelt haben. Denn erst mit Perieles konnte ein Höhenpunkt in der bildenden Kunst erreicht werden, schon desswegen nicht eher, weil erst durch ihn die äusseren Mittel herbeigeschafft wurden, ohne welche die Kunst des Phidias gar nicht möglich war. Da aber hatte die Tragödie, welche nach ihrem Wesen von den zwei für die Plastik gleich nothwendigen Bedingungen eines innerlich und äusserlich reichen Lebens vorwiegend nur des ersteren bedarf, ihr erstes Stadium vollendet; Aeschylos lag im Grabe, als Phidias seine höchsten Werke schuf. Darin aber liegt die tiefe Gesetzmässigkeit der athenischen Entwicklung, dass die Plastik der Tragödie nachfolgend ein Triumvirat von Künstlern aufzuweisen hat, das die mannigfachsten Berührungspunkte hat mit dem Triumvirat der Tragiker.

Man wird mir ein Bildwerk entgegenhalten, welches allerdings auf Spuren von Unsittlichkeit in der Kunst des

1) Gesch. d. bild. K. II p. 139.
2) Nachl. III, p. 96.
3) Stud. d. gr. Künstl. p. 211.
4) Vorsch. z. bild. Kunst der Alten p. 21.

Praxiteles zu deuten scheint, seine flens matrona und gaudens meretrix.[5]) Allein wir kennen nicht den Sinn dieser Darstellung, denn etwas Tieferes, als das, was Plinius erwähnt, wird man wohl voraussetzen dürfen[6]). Aber sei es, was Böttiger[7]) daraus macht, so müssen wir doch zunächst nicht unsere Begriffe von der Ehe hineintragen und ferner dem Praxiteles die Entschuldigung nicht vorenthalten, die wir andern Künstlern bereitwillig gewähren. Denn ich brauche dafür nicht einzelne Belege anzuführen, dass wahrhaft grosse Meister der bildenden wie redenden Kunst Gegenstände in den Kreis ihrer Darstellung gezogen haben, an denen das sittliche Gefühl mit Recht Anstoss nimmt. Es offenbart sich darin die Doppelnatur der Kunst. Sie wird bewegt von der Sehnsucht, die Schönheit des Göttlichen zu erreichen, aber daneben liegt der dämonische Trieb, auch das sittlich Hässliche dem Auge einzuschmeicheln.

VI.

Es ist eine wichtige und interessante Neuerung der jüngern attischen Schule, dass sie im Gegensatz zu den

5) Plin. XXXIV cap. 19 §. 10.

6) Meyer Gesch. d. bild. K. II p. 112. Anm. 141 sagt: «ohne Zweifel lag im Ganzen des Werks ein tiefer sittlicher Sinn und wir mögen uns dasselbe nach Geist und Kunstzweck wenig verschieden denken von den zwei berühmten Halbfiguren, Modestia und Vanitas von Leonardo da Vinci.» Sollte vielleicht der Gegensatz zwischen Arete und Hedone dargestellt sein etwa nach folgendem Epigramm (Brunck Anall. I p. 193 n. 14):

Ἀδ' ἐγὼ ἁ τλάμων Ἀρετὰ παρὰ τῇδε κάθημαι
Ἡδονῇ, αἰσχίστως κειραμένα πλοκάμους,
θυμὸν ἄχει μεγάλῳ βεβολημένα, εἴπερ ἅπασιν
ἁ κακόφρων Τέρψις κρεῖσσον ἐμοῦ κέκριται.?

7) Andeut. p. 176. Man weiss nicht, was man dazu sagen soll, wenn Böttiger den Hetärenkreis als das Kunstgebiet des Praxiteles bezeichnet.

Einzelstatuen der frühern Künstler mit Vorliebe kleinere Gruppen von je zwei und drei Personen bildet. Wie im Drama dem einen Schauspieler der älteren Zeit durch Aeschylos der zweite, durch Sophocles der dritte hinzugefügt wird, wie Socrates die zweite Person in die Philosophie einführt, indem er den Dialog an die Stelle der Einzelrede setzt, so treten auch in der Plastik statt der Einzelstatue die Statuenvereine auf. Es sind nicht «dramatische» Gruppen, deren Entstehung wesentlich der rhodischen Schule angehört[1]), sondern «gesellschaftliche»[2]), Dreivereine von wesensverwandten Figuren[3]). Namentlich verräth Praxiteles eine besondere Neigung für solche Darstellungen. Es werden von ihm erwähnt: Demeter, Persephone, Iacchos; Flora[4]), Triptolemus, Ceres; Leto mit ihren Kindern zu Megara und dieselbe Gruppe zu Mantinea; Dionysos, Ebrietas und der Periboetos. Ueberall finden wir Gegensätze, die sich in einer dritten Figur gleichsam einigen und auflösen. Wie Sophocles die Gegensätze in seinen Charakteren liebt, wie er z. B. der männlichen Antigone die zarte Weiblichkeit der Ismene gegenüberstellt, so erscheinen in diesen Gruppen männliche Figuren mit den entsprechenden weiblichen Gegenbildern. An einer Einzelstatue ist es nicht die geringste Schönheit, wenn sich Gegensätze in ihren

1) O. Jahn Die hellen. Kunst p. 25. Schnaase Gesch. d. bild. K. II, 326.

2) So unterscheidet fein Levezow; Famil. des Lykomedes p. 18. Vgl. p. 22 und 23.

3) Es ist unrichtig, wenn Gruppe Ariadne p. 765 f. einen Hauptgedanken seines Buchs, den Fortschritt von der trilogischen Composition der Dramen zum Solostück in der Plastik als Uebergang von der Gruppe zur Einzelstatue wiederfinden will. Phidias, den er sehr richtig mit Aeschylos zusammenstellt, hat sein Augenmerk vorwiegend auf Einzelstatuen gerichtet, ebenso Polyclet und Myron. Gruppen, wie die für Tempelgiebel bestimmten können hier natürlich nicht herein gezogen werden, weil sie zu allen Zeiten gemacht sind.

4) Heyne Comment. Götting. VIII, p. XXIX vermuthet in der Flora eine Hora, da der Name Chloris, der nach Ovid Fast. V, 195 gleichbedeutend sei mit Flora, kaum vor Callimachus erwähnt werde. Aber Chloris erscheint in dem Gemälde Polygnot's (Paus. X, 29, 5) und Welcker Alte Denkm. I, 161 erklärt sie durch Flora.

Gliedern entwickeln und doch das Ganze harmonisch, in sich vollendet und versöhnt dasteht. So ist's auch in diesen Gruppen; man möchte sie Dreieinigkeiten nennen, ihre Figuren sind verschiedene Wesen und doch alle eins. Einheit und Gegensatz, Trennung und Versöhnung spielen hier reizvoll durch einander. Vergegenwärtigen wir uns die Gruppe Demeter, Triptolemus, Flora. Der blühenden Jungfrau gegenüber steht der blühende Jüngling, in der mütterlichen Ceres einigen sich beide, sie sind nur Ausflüsse ihres Wesens, zwei Knospen an einem Zweig. Mit welchem Zauber der Anmuth wird ein Praxiteles diesen marmornen Frühling ausgestattet haben! Von Phidias wird nichts Derartiges erwähnt, es ist seiner ganzen Natur fremd; ihn bewegte ein voller grosser Gedanke, wie eine gewaltige Woge ist jede seiner Schöpfungen, aber die Gruppen des Praxiteles sind wie zwei liebliche Wellen, die gegen einander spielen und streiten, um in ein Wesen zusammenzufliessen. Es werden uns noch andere sehr verwandte, doch aber etwas verschiedene Gruppen erwähnt, die Peitho und Paregoros; Mänaden, Thyaden, Caryatiden und Silene von Praxiteles; Eros, Himeros und Pothos von Scopas in demselben Tempel vereinigt mit der Peitho und Paregoros des Ersteren. Diese Gruppen unterscheiden sich von den vorhererwähnten dadurch, dass sie nicht sowohl Gegensätze, als vielmehr die verschiedenen Grade und Formen einer und derselben Empfindung darstellen. Es ist eine Anatomie des Gefühls, ein feines Spalten einer Empfindung, welches an die Behandlung der Leidenschaft durch Euripides erinnert. Worin liegt nun der Grund, dass solche Gruppen in der jüngern attischen Schule erscheinen? Ich habe schon im Vorhergehenden auf einige verwandte Erscheinungen hingewiesen, es ist zunächst das bewegtere Leben, welches die Entstehung dieser Gruppen bedingte. Denn eine Gruppe, und zwar nicht bloss die handelnde, sondern auch die ruhende ist immer bewegter, als eine Einzelstatue, weil sie dem Auge eine grössere Mannigfaltigkeit bietet. Ein weiterer Grund möchte in der allgemeinen Richtung auf Gegensatz, Scheidung und Trennung liegen, die mit jenem durch die Sophistik herbeigeführten culturhistorischen Wen-

depunkt gleichsam alle Poren des griechischen Lebens durchdringt. Die Eris tritt ein in die Welt, statt der Einheit in Character und Denkungsart sehen wir überall Streit und Gegensatz. Dies ist von Andern besser ausgeführt, als ich vermöchte, ich erwähne nur einen scheinbar unwesentlichen Punkt. Erinnert jene Gruppe des Scopas, Eros, Himeros und Pothos nicht lebhaft an die Begriffsscheidung eines Prodikos, von der Plato[5]) eine erbauliche Probe giebt? Sind diese drei Figuren nicht plastische Synonymen, und hat hier der Plastiker nicht dieselbe Aufgabe, wie der Wortkünstler, nämlich jede Gestalt im Ausdruck zu scheiden von den übrigen und individuell zu characterisiren? Denn dass Scopas dies gethan hat, bezweifle ich nicht trotz des liebenswürdig einfältigen Pausanias[6]), der geneigt scheint nur eine Namensverschiedenheit anzuerkennen. Endlich lässt sich noch ein Grund für das Aufkommen dieser Gruppen aus dem Wesen der praxitelischen Kunst herleiten, wenn es mir nämlich erlaubt ist, dem Praxiteles das Prädikat der Anmuth beizulegen, wie dem Phidias das der Erhabenheit. Das Erhabene ist seinem Wesen nach einsam, das Anmuthige gesellig, der Grieche hatte nicht eine Charis. Jenes ist zu gross, um anders als allein zu sein, dieses sucht nach Geschwistern; jenes ist reich, wie ein König, dieses arm und bedürftig; jenes steigt hinauf zu göttlicher Höhe, dieses herab zu menschlicher Schwäche. Die wichtigere Frage ist die, was solche Gruppen in künstlerischer Hinsicht voraussetzen. Gewiss eine hohe Meisterschaft in der Characteristik und wo bethätigt sich dieselbe mehr, als in der Bildung des Kopfes? Betrachten wir nun einmal den Verlauf der Plastik nach dieser Richtung hin. Auf die erhabenen, aber wenig individualisirten Züge der phidiassischen Statuen folgt die ausdrucksvolle Mimik der praxitelischen und daran schliessen sich die individuellen, markirten Züge des Porträts, das schon einzeln mit Praxiteles, hauptsächlich aber gleich nach ihm in ausgedehntestem Umfange in die Plastik eintritt. Je mehr das Individuum heraustrat im staatlichen und sittlichen Leben, um

5) Protag. p. 337 f. 6) I, 43, 6.

so individueller und markirter wurde der Ausdruck der plastischen Gestalten. —

VII.

Sehr richtig hat Brunn durchgehends den Grundsatz festgehalten, das Material, in dem die einzelnen Künstler gearbeitet haben, als bedingt durch die besondere Richtung eines Jeden zu betrachten. Es ist nicht Zufall, dass Phidias in Gold und Elfenbein gearbeitet, dass er chryselephantine Kolosse in die schönsten Festtempel Griechenlands gestellt hat. Mussten nicht der olympische Zeus und die Parthenos dem Griechen erscheinen wie herabgestiegen vom Olympos in allem Glanze, in aller Strahlenglorie des Göttlichen? Sah er den Zeus, dessen Anblick nach jener tiefsinnigen Sage das Auge der sterblichen Semele nicht ertrug, musste er nicht wie geblendet stehen vom Glanze des Goldes, das den Gott der flammenden Blitze umgab? Den köstlichsten Stoff, den der Mensch hatte, legte er um den Leib seines Gottes, er kleidete ihn in ein göttlich Kleid. Diese Stoffe schwinden aus äusseren wie inneren Gründen. Nicht lange dauerte der Reichthum der perikleischen Zeit und nicht lange behielt die Kunst die supranaturalistische Richtung des Phidias. Die jüngere attische Schule steigt herab zu dem natürlicheren Material, dem Marmor, der die Farbe des menschlichen Körpers trägt. Die schönsten Gestalten des Praxiteles sind jugendliche und weibliche Körper, beiden entspricht die Natur des Marmors [1]). Denn die Schärfe und Bestimmtheit der Form, welche das Erz voraus hat, ist dem weiblichen Geschlecht und dem jugend-

1) Vergl. die geistvollen Bemerkungen Feuerbach's (Vatic. Apollo p. 174 f.) Vischer Aesthet. III, p. 376 f. Brunn p. 354 (von dem Stahr p. 327. 328 scheinbar einen Satz, in Wahrheit aber die ganze Stelle entlehnt, wie es öfters z. B. auf p. 334. 335. (Feuerbach Nachl. III p. 119. 121. 122) und anderswo geschieht).

lichen Lebensalter weniger eigen. Im männlichen Körper drängt sich das Knochengerüst und die Muskulatur überall bestimmt in scharfen Cäsuren hervor, im weiblichen werden sie verdeckt durch die Fülle der Umkleidung, die einzelnen Flächen sind nicht so scharf geschieden, sondern fliessen in einander, so dass ein weicherer Rhythmus entsteht, wie in einem Verse mit weiblichen Cäsuren. Aber auch im jugendlichen männlichen Körper ist noch nicht die scharfe Begrenzung und Individualisirung des reiferen Alters. Denn parallel mit der Ausbildung des Characters geht die Durchbildung der körperlichen Form zu Schärfe und Klarheit. Beides besitzt das jugendliche Alter in geringerem Maasse, ebenso wie das Weib; der unbestimmteren Welt des Gefühls entspricht der weiche Linienfluss des Körpers. Das Erz ist ein Kunstproduct, der Marmor ein von der Natur Erzeugtes und schon darum ist er sinnlicher, unmittelbarer als jenes. Dazu kommt der Unterschied der Farbe [2]). Das reine Weiss macht den Marmor gleichsam zum Paradeigma des empirischen Körpers. Der Marmor ist Natur, aber fleckenlose, geläuterte Natur, Gottnatur; weisse Knaben nannten die Griechen [3]) Kinder der Götter. Das Erz ferner ist verschlossen, in sich gekehrt, aber der Marmor liebt das Licht; befähigt ihn nicht diese Eigenschaft vor allen anderen Stoffen zur Darstellung des Seelenausdrucks, der an Praxiteles gerühmt wird? Kann wohl das Erz das feinere Spiel der Mienen uns vorführen, kann es das Antlitz zeigen wie von Seele durchleuchtet? Wie sehr die Griechen diese Unterschiede des Materials gefühlt haben, lehrt schon eine oberflächliche Musterung der Werke, von denen wir Kunde haben. Für die Amazone ist Erz das vorwiegende Material, denn für die virago schickt sich der männlichere Stoff [4]), auf der andern Seite begegnen wir selten einer ehernen Aphrodite. Die Athenebilder des Phidias sind

2) Sehr schön führt O. Jahn Die hellen. Kunst p. 9 aus, wie die Sinnesart der griechischen Stämme sich auch in der Wahl des Materials bekundet.

3) Plat. Rep. V, 474 E.

4) Wie vortrefflich das Erz dem Amazonencharacter entspricht, kann das Werk von Kiss lehren.

chryselephantinisch und ehern; von seinen Aphroditen war die eine aus Gold und Elfenbein, die beiden andern aus Marmor. Wie nothwendig liegt in der formalen, abstracten Richtung Polyclet's der Gebrauch des Materials bedingt, das wie kein anderes die abstracte Form darzustellen vermag! wie nothwendig ist das Erz aus demselben Grunde für die Kunst des Lysippus![5]) Myron's kühne Stellungen waren nur möglich in Erz, aber auch zu zart war der Marmor für ihn. Nur unter dem heitern attischen Himmel gedieh die Marmorbildnerei und sie blühte, als die Blüthe des Lebens längst gewichen war. Bekannt ist Hegel's tiefsinniges Wort, dass die griechische Geschichte mit einem Jüngling anfange und ende; auch die Kunst beginnt mit dem heitern Olymp Homer's und schliesst mit den jugendlichen schönen Werken der Marmorbildnerei. Sie sind die letzten Schöpfungen des griechischen Geistes, sie stehen wie Denksteine auf dem Grabe des Griechenthums, um zu zeugen von seiner Schönheit.

Wir haben über die Behandlung des Marmors durch Praxiteles eine Nachricht, die uns noch immer Geheimniss ist; ich meine die circumlitio. Diejenigen Marmorstatuen, soll Praxiteles gesagt haben, halte er für seine besten, quibus Nicias manum admovisset.[6]). Ich weiss dem, was hierüber bereits gesagt ist, Nichts hinzuzufügen; nur möchte ich mir einen bescheidenen Widerspruch gegen Welcker[7]) erlauben, der die circumlitio für ein «Umstreichen der Gewandränder, des Haares, etwa auch des Körpers mit einem Köcherband u. dgl.» erklärt. Denn ist es wohl wahrscheinlich, dass Praxiteles auf diese Dinge, die denn doch verhältnismässig Nebensachen sind, den grossen Werth gelegt habe, den jenes Urtheil voraussetzen lässt? Ferner: wenn die circumlitio der Malerei sich auf die ganze Figur bezieht, wofür Welcker die Beispiele anführt, sollte sie in der Plastik etwas ganz Partielles bezeichnen? Was in der

---

5) Dazu füge man die schönen Bemerkungen Bröndsted's, Bronzen von Siris p. 93.

6) Plin. XXXV, 40, 28.

7) zu Müller's Handb. § 310, 4.

ersteren die Fläche, ist in letzterer der Körper; mir scheint aus der Analogie der Malerei zu folgen, dass die circumlitio sich auf den ganzen Körper bezieht. Unentschieden lasse ich, ob der Oberfläche des Marmors «vielleicht ein sanfter Schimmer von Farbe mitgetheilt ist», wie Müller[8]) und Andere wollen, nur das glaube ich daraus folgern zu dürfen, dass Praxiteles die Härte des Steins zu mildern und zu erweichen gesucht hat. Das aber mag er nur gethan haben, um seine Körper wie fühlend und empfindend, wie von Seele durchhaucht darzustellen, ähnlich wie Guido Reni «der Maler der Seele, seine gen Himmel erhobene Jungfrau mit jenem leichtvergänglichen Fleisch bekleidete, dessen Eigenschaft die welsche Sprache mit dem Namen der morbidezza bezeichnet»[9]).

VIII.

Es bleibt mir noch übrig, das Verhältniss des Praxiteles zu Phidias und Scopas[1]) kurz zu bestimmen. Erste-

8) Wien. Jahrb. 1827 III p. 139. Vgl. ausser den von Welcker a. a. O. und Feuerbach Vatic. Ap. p. 212 beigebrachten Stellen noch Schorn Stud. p. 314. Walz in Pauly's Realencycl. s. v. Praxiteles p. 39 und E. Braun Ruinen u. Museen Rom's p. 206 f. Waagen Kunstw. in Engl. und Paris III, p. 128 bemerkt von einer Büste des Demetrios Poliorketes, man erkenne am Marmor die Spur einer röthlichen Farbe, wodurch ohne Zweifel der Ton des Fleisches nachgeahmt gewesen sei.

9) Schelling: Ueber das Verhältn. der bild. K. z. Natur. Zweite Aufl. p. 52. 53.

1) Ueber die Niobidenfrage s. unten. Nur das bemerke ich hier, dass die Verwandtschaft der beiden Künstler auf etwas Tieferm beruht, als auf der Gleichheit des Materials und der behandelten Gegenstände, wie Brunn p. 345. 346 meint. Myron, Polyclet und Lysippus sind alle Erzbildner und haben alle mit Vorliebe Athleten gebildet, und doch sind die Alten in ihrer Unterscheidung sehr sicher gewesen. Nach Brunn p. 357 stehen sich Scopas und Praxiteles in allem Uebrigen diametral entgegen: den Ersteren treibt der poetische Gedanke, der Andere richtet seinen Blick auf das Körperliche. Und bei einem solchen Künstler sollte das Alterthum zweifelhaft gewesen sein, ob er der Verfertiger der Niobegruppe sei?!

res ist ebenso leicht, wie letzteres schwer. Phidias besitzt zwei Eigenschaften, die wir öfters in hohen Naturen vereinigt sehen und die scheinbar im Widerspruch stehend, vielmehr innig verwandt sind: Grösse und Einfalt. Auch Aeschylos hat sie. Der Dichter, dessen Erhabenheit kein anderer Grieche erreicht, hat auch ein Auge für den Vogel, der um's Gebüsch jammert, für die neuvermählte Jungfrau, die aus ihrem Schleier schaut[2]). Phidias hat die höchste Erhabenheit erreicht im olympischen Zeus, die höchste Einfalt im Fries des Parthenon. Auf Aeschylos folgt die seelenvolle Schönheit der sophocleischen, die leidenschaftliche Kraft der euripideischen Tragödie; auf Phidias folgen zwei Plastiker, deren Werke die psychologische Tiefe des Ersteren, die pathologische Gewalt des Letzteren darstellen. Erinnert nicht die rasende Mänade des Scopas an des Euripides Bacchen und steht nicht die Niobegruppe da als der beste Beweis, dass der Geist der Tragödie in die Plastik übergegangen? Aber Scopas scheint kühner, feuriger als der maassvollere Praxiteles. Er hat in Marmor Werke geschaffen, die uns kaum ausführbar scheinen in diesem Stoff; er hat die rauschende Bewegung der Leidenschaft ergriffen; seine Kunst ist pathologisch, die des Praxiteles psychologisch.

Ich glaube mich in dieser Schilderung des Praxiteles nicht von den Nachrichten der Alten entfernt zu haben. An und für sich thöricht und unsern Nachrichten, wie dem Gange der Kunst widersprechend, ist die Ansicht, welche auf Phidias allein Alles überträgt und von einem Sinken der Kunst spricht in einer Periode, in der ganz neue, gleich wesentliche und bedeutende Richtungen verfolgt werden. Die attische Plastik hat denselben Verlauf, der mehr als ein Mal in der Geschichte der Kunst wiederkehrt; sie beginnt mit dem Erhabenen und steigt herab zu Seele und Anmuth; Schelling führt in jener unsterblichen Abhandlung aus, wie auch in der Natur dieselbe Entwickelung herrscht.

2) Agam. 1316. 1179. (Dind.)

DIE NIOBEGRUPPE.

Die Gruppe der Niobe und ihrer Kinder.

I.

Ich versuche zunächst die weitere Ausführung eines bereits mehrfach angedeuteten Gedankens, der, wenn es mir gelingen sollte, ihm einige Wahrscheinlichkeit zu geben, vielleicht von Bedeutung sein dürfte für die Auffassung unserer Statuenreihe. Die Gruppe, meine ich, steht in der direktesten Beziehung zur gleichnamigen Tragödie des Sophocles, sie stellt eine Scene derselben dar. Ich kann nicht ganz mit den Reconstructionen dieses Stücks, die bis jetzt gemacht worden sind[1]), übereinstimmen, besonders in einem für meinen Zweck wesentlichen Punkt bin ich anderer Ansicht; man erlaube mir daher, in aller Kürze diejenigen Punkte herauszuheben, über die ich eine abweichende Meinung habe. Zunächst glaube ich nicht, dass der Tod der Söhne getrennt gewesen ist der Zeit oder dem Ort nach von dem der Töchter, sondern alle Kinder werden gleichzeitig getödtet auf der Bühne vor den Augen des Zuschauers. Welcker lässt den Tod der Söhne berichtet werden, die Töchter dagegen auf der Bühne über den Leichen der Brüder sterben. Er bemerkt, es gehe aus Fragmenten hervor, dass der Tod der Söhne und der der Töchter verschiedene Scenen bei Sophocles bildeten. Allein in Betreff des Fragments bei Plutarch[2]): *Τῶν τοῦ Σοφοκλέους Νιο-*

1) Burmeister, De fabula, quae de Niobe eiusque liberis agit. Vismar. 1836 p. 63 f. Welcker Griech. Tragöd. I p. 286 f. G. Hermann Opusc. III p. 37 f. Wagner, Aesch. et Soph. perdit. fab. fr. p. 335 f.

2) Dindorf n. 393.

βιδῶν βαλλομένων καὶ θνησκόντων ἀνακαλεῖται τις οὐδένα ἄλλον οὐδὲ σύμμαχον ἢ τὸν ἐραστήν· ὦ ἄμφ' ἐμοῦ στεῖλαι bemerkt er selbst, man könne an wirkliche Darstellung der Scene denken. Hermann dachte so und auch Burmeister bemerkt: «Hanc filiorum cladem ita factam puto, ut tanquam procul facta a spectatoribus posset conspici.» Das zweite Fragment[3]) würde nur dann gegen die gleichzeitige Tödtung der Kinder sprechen, wenn die Beziehung gewiss wäre, die Welcker ihm giebt. Aber warum können die Worte:

[3]Ἡ γὰρ φίλη 'γὼ τῶνδε τοῦ προφερτέρου

nicht ebensogut von der Amme gesprochen sein, als von einer Schwester?[4]) Das dritte endlich, worauf Welcker fusst, ist die Schilderung Ovid's. Er geht aus von der Uebereinstimmung desselben mit Sophocles, allein mir scheint, bei Ovid musste es anders sein. Was der darstellende Dramatiker in einer Scene als ein Nebeneinander vorführt, das verwandelt der erzählende Epiker in ein Nacheinander. Ersterer concentrirt Alles in einen schönen Augenblick und das Einzelne ist nur Moment im Ganzen; nicht so der Epiker. Er verselbständigt diese einzelnen Momente, schildert jeden mit besondern Zügen und reiht sie so zusammen, so dass, was im Drama das Auge des Zuschauers mit einem Blick umspannte, bei dem Erzähler sich nach einander entwickelt. Man übersieht nach meiner Ansicht die verschiedenen Principien zweier Dichtungsarten, wenn man den Gang, den Ovid der Fabel gegeben hat, sofort in die Tragödie überträgt. Angenommen, dass Sophocles den Tod aller Kinder zugleich dargestellt und dass Ovid den Tragiker vor Augen hatte, so konnte er doch diesen Umstand unmöglich beibehalten. That er es, so gab er eine verworrene, zerrissene Schilderung eines Factums, das im Drama übersichtlich und verständlich war, weil mit dem Auge gesehen. Ovid trennt und dadurch wird es ihm möglich, jedes

3) Dind. n. 399.

4) Die Beziehung, welche Burmeister p. 70 diesen Worten giebt, will mir nicht zusagen.

Einzelne mit neuen Motiven auszuschmücken und seine Einbildungskraft in vollstem Maasse zu bethätigen. Den Tod jedes einzelnen Bruders behandelt er wie ein Bild für sich; das Einzelne, welches im Drama dem Eindruck des Ganzen durchaus untergeordnet war, tritt bei ihm selbständiger hervor. Und dazu bedenke man, dass Ovid ein Dichter von unerschöpflichem Reichthum der Erfindung ist. Versetzen wir eine solche Schilderung, wie sie Ovid von dem Tode der Söhne giebt, in's Drama, nehmen wir mit Welcker an, dass der Pädagog von dem getrennt hinter der Bühne erfolgenden Tode der Brüder Nachricht gebracht, dass er eine ausführliche rührende Rede gehalten hat — und es wird einestheils eine in der Fabel liegende tragische Schönheit geopfert, anderntheils das Gemüth des Zuschauers auf eine wahrhaft entsetzliche Weise gefoltert. Halbirt werden soll die Katastrophe, der Zuschauer, der das Schicksal der Niobiden wusste aus seinem Homer, soll erst die schreckliche Nachricht von dem Tode der Söhne erfahren, er soll eine lange, rührende Rede empfinden, um dann wieder neues Entsetzen zu fühlen beim Untergang der Töchter. In der That eine grausame Marter! Entsetzen, dann Milderung, dann neues Entsetzen, eine Ironie auf die vorangehende Stimmung. Konnte wohl der Zuschauer fähig sein in dieser grausamen Zwischenzeit zwischen dem Tode der Söhne und Töchter für Rührung, für die weichen Empfindungen, welche der Bericht des Pädagogen erwecken sollte? Ich zweifle sehr; aber dann, wenn der vernichtende Schlag da ist, wenn das ganze Unglück geschehen, dann ist er empfänglich, dann sucht er das Heilmittel der Rührung und dann kommt auch Sophocles diesem Verlangen entgegen. Es wird ferner eine tragische Schönheit geopfert, welche die Alten sehr wohl gefühlt haben. Ich führe sie mit Diodor's[5]) Worten an: *Τούτων* (Artemis und Apollo) *κατὰ τὸν αὐτὸν καιρὸν κατατοξευσάντων τὰ τέκνα τῆς Νιόβης, συνέβη τὴν προειρημένην ὑφ' ἕνα καιρὸν ὀξέως ἅμα εὔτεκνον καὶ ἄτεκνον γένεσθαι.* Die kinderreiche Mutter wird zur kinderlosen in einem Augenblick;

5) IV, 74.

in dem Plötzlichen der Peripetie liegt ein tief tragisches Moment. Wie sehr wird ferner das Tragische geschwächt, wenn Niobe ihre Strafe nur zum Theil sieht, zum Theil hört! Denken wir aber alle Kinder vor ihren Augen geopfert und sie selbst noch gross und königlich im Angesicht des Schrecklichsten, welche Scene kann sich dieser an Erhabenheit messen! Endlich scheint mir auch darin eine Incongruenz zu liegen, dass wir uns nach Welcker's Annahme Artemis und Apollo getrennt handelnd denken müssen, da sie doch nach dem Mythus zusammen auftreten und zusammen strafen. Ich vermuthe daher den gleichzeitigen Tod der Geschwister.

Die zweite Abweichung ist die in Betreff des Schlusses. Ein Wort Homer's scheint mir dabei übersehen. Er sagt[6]), die Kinder der Niobe seien bestattet von den Göttern:

τοὺς δ' ἄρα τῇ δεκάτῃ θάψαν θεοὶ Οὐρανίωνες.

Liegt nicht hierin ausgesprochen, dass der Zorn der Götter nicht ewig dauert? Sie begraben die Leichen derer, die sie getödtet; sie sind versöhnt, nachdem sie gestraft. Dieser Ausgang aber ist für das Drama wie geschaffen; es ist eine Tröstung, eine Erhebung nothwendig nach so grossem Leid; diese bringen die Götter selbst heran. Vielleicht kann hiefür noch folgende Vermuthung sprechen. Nach Welcker's schöner Auslegung des Fragments bei Photius[7]) ist Donner und Erdbeben am Schluss des Stückes gehört. Als nun das letzte Stück des Sophocles, der Oedipus Coloneus, aufgeführt wurde, in dem dieselbe Erscheinung vorkommt, musste nicht nothwendig das Publikum an die Niobe erinnert werden, zumal da die beiden Mythen eine so auffallende Verwandtschaft zeigen, wie kaum zwei andere? Manche Chorgesänge des Oedipus Rex könnten mit der Veränderung, welche die äusserliche Verschiedenheit bedingt, in der Niobe stehen; jenes ergreifende Schlusswort könnte der Niobe gelten, so gut wie dem Oedipus. Er der herrliche «allen berühmte» König von Theben wird arm wie ein Bettler; sie die stolze kinderreiche Königin von The-

6) Il. 24, 612. 7) s. v. *νοβακίζειν*.

ben wird bettelarm an Kindern; er, der Kluge, glaubt der Götter entbehren zu können [8]), sie, die Glückliche, verachtet die Gottheit; Oedipus wird aus tiefstem Elend zur Ruhe gerufen durch die Stimme des Zeus selbst, sollte dieselbe Erscheinung in der Niobe einen andern Sinn haben? Es scheint mir ganz angemessen, dass Zeus der unglücklichen Mutter durch seinen Donner die Erhörung ihres Wunsches verkündet habe.

Danach denke ich mir den Gang des Stückes etwa so: Wie Oedipus uns im Anfang des Oedipus Rex herrlich und gefeiert entgegen tritt, so auch Niobe, die Königin Theben's, aber ihr Glück ist ein *ὕπουλον*. Manto erscheint und ermahnt zur Verehrung der Letoiden, aber Niobe treibt das Volk von den Altären. Hier mochte Sophocles einen jener Chorgesänge einlegen, in denen der Friede eines frommen unschuldigen Gemüths waltet, aber bange Ahnungen laut werden für das Schicksal der Grossen und Reichen. Der Chor mag ähnlich gesungen haben wie im Oedipus: *Εἴ μοι ξυνείη φέροντι μοῖρα τὰν εὐσεπτον ἁγνείαν λόγων ἔργων τε πάντων* und Worte wie: *εἰ δέ τις ὑπέροπτα χερσὶν ἢ λόγῳ πορεύεται, Δίκας ἀφόβητος, οὐδὲ δαιμόνων ἕδη σέβων, κακά νιν ἕλοιτο μοῖρα* mochten auch hier den Zuschauer mahnen an die ewigen göttlichen Gesetze. Dadurch breitete sich ein eigenthümliches Helldunkel um das Schicksal des Protagonisten; das Gemüth des Zuschauers wurde bewegt wie von leisen Anzeichen eines nahenden Sturms und vorbereitet auf die Rache. Da erscheinen Apollo und Artemis. Söhne und Töchter denke ich mir beschäftigt am Hause, oder: die Söhne eilen bei der Erscheinung der Götter unter Angstgeschrei zum elterlichen Hause. Dies Geschrei trifft das Ohr der Mutter und der Töchter im Hause. Sie eilt heraus mit letztern und nun stürzen alle Kinder vor ihren Augen. Dieser entsetzliche Moment wurde dadurch gemildert, dass unter den sterbenden Kindern Züge geschwisterlicher Liebe das Gemüth des Schauenden vom Entsetzen zu Mitleid und Rührung stimmten [9]):

8) Ich folge hier den feinen Bemerkungen von Geffers in einem Göttinger Schulprogramm «de culpa Oedipi.»

9) Aehnlich ist es, wenn Sophocles im Oed. R. den entsetzlichen

ὦ ἀμφ' ἐμοῦ στεῖλαι.

Die greisen Diener des Hauses, Amme und Pädagog, klagen über den Leichen ihrer Pfleglinge, an die sie nun vergeblich Liebe und Sorgfalt gewandt:

Ἦ γὰρ φίλη 'γὼ τῶνδε τοῦ προφερτέρου ... —[10])
Λεπτοσπαθήτων χλανιδίων ἐρειπίοις
θάλπουσα καὶ ψύχουσα καὶ πόνῳ πόνον
ἐκ νυκτὸς ἀλλάσσουσα τὸν καθ' ἡμέραν.

Inzwischen steht Niobe stumm vor Schmerz, aber ihr Gemüth wird sich öffnen und herausströmen wird der gewaltige Mutterschmerz. Nicht wie die Niobe des Aeschylus, sondern menschlich wahr, menschlich fühlend hebt sie die Arme zum Himmel und fleht die Götter um den Tod:

οὕτως ἐδυσχέραινεν, ὡς καὶ τὸ ζῆν ἐθέλειν ἐκλιπεῖν διὰ τὸ μέγεθος τῆς συμφορᾶς καὶ τοὺς θεοὺς ἐπικαλεῖσθαι ἀνάρπαστον αὐτὴν γενέσθαι πρὸς ἀπώλειαν τὴν χαλεπωτάτην.

Darauf Donner und Erdbeben:

Ἔρχομαι τί μ' αὖεις;

Und nun erscheint Zeus und giebt ihr Gewährung dessen, warum sie bat, denn der Tod war ihr eine Wohlthat. Versöhnt sind Götter und Menschen, die strafende Gottheit wird zur gnädigen, wir sehen in dem Fall des Irdischen den Bestand des Göttlichen und jene heilige Wehmuth zieht ein in's Gemüth, die überall da ist, wo die Blumen der Erde höherer Ordnung geopfert werden. — Vergegenwärtigen wir uns nun jene Scene des Untergangs: Die Söhne eilen heran, wie eine gescheuchte Heerde, in den Schutz des Hauses; ihr Angstruf dringt zu den Ohren der Mutter und Schwestern; diese eilen heraus mit fliegenden Gewändern in die Arme des Verderbens. Nun hält der Tod reiche Ernte, aber die Liebe ist mächtiger als er; der ster-

---

Anblick des geblendeten Oedipus dem Zuschauer nicht erspart, aber gleich die weinenden Kinder an den unglücklichen Vater heranführt. Menschliche Gefühle gehen nicht unter auch im härtesten Geschick.

10) Sollte die Form ἦ nicht der Amme besser anstehen, als der Schwester? Welcker meint, eine der Schwestern sei wohl Sprecherin für die geschwisterlichen Gefühle gewesen; wäre ein kommatisches Versmass nicht angemessener für sie?

bende Bruder vergisst nicht seines Herzens Liebling, in den Armen der Schwester stirbt die Schwester, aber wie ein Fels im tobenden Meer steht die Mutter, die Königin — in diese schauerlich schöne Scene schaue der Medusenblick der Plastik und unsere Gruppe steht vor uns. Wie erstarrt in eilender Bewegung steht die Mutter in dem vielstimmigen Threnos ihrer Kinder, aber auch hier dauert die Liebe noch im Tode. Schützend breitet die Mutter den Arm über die Tochter; an den Bruder neigt die Schwester ihr sinkend Haupt — und über allem Schmerz schwebt die Schönheit wie ein Stern über wildem Meer. Es ist wahr, der Plastiker kann alle einzelnen Motive, er kann seine Gruppen, die in der Statuenreihe dieselbe Wirkung ausüben, wie in der Tragödie, selbständig erfunden haben, aber bedenken wir, dass unsere plastische Darstellung äusserlich und innerlich stimmt mit der Scene des Drama's; bedenken wir, dass uns eine Person entgegentritt, die wenigstens in Vasenbildern auf ein dramatisches Vorbild uns hinzuweisen pflegt, ich meine den Pädagogen; nehmen wir dazu den Einfluss der Tragödie auf die Plastik überhaupt und den Reiz, den eine solche Tragödie ausüben musste, so wird man die Vermuthung nicht gewagt finden, dass der Künstler unserer Gruppe eine dramatische Scene vor Augen gehabt habe. Von hier aus aber liesse sich vielleicht ein weiterer Grund für die Aufstellung der Figuren in grader Linie beibringen, wofür Welcker [11]) sehr triftige Gründe angeführt hat. Auf der wenig tiefen Bühne des attischen Theaters mussten die Figuren sich neben einander gruppiren; die Mutter bildete wohl den Mittelpunkt der ganzen Reihe, die Kinder waren auf beide Seiten vertheilt. So wurde das Ganze sofort übersichtlich und fasslich; sollte der Plastiker sich diesen Vortheil haben entgehen lassen? Denn das wird sich nicht läugnen lassen, dass das Zusammenwirken der einzelnen Figuren zu einem Anblick nur dann erreicht wird, wenn dieselben neben einander stehen, aber unmöglich wird, sobald sie in einem Halbkreis, also hinter einander gestellt werden. Im erste-

11) Alte Denkm. I, p. 264.

ren Fall haben wir zusammenklingende Töne, im letztern eine Folge von Tönen.

II.

Bei der näheren Betrachtung der Gruppe muss ich zunächst ausgehen von der Annahme Cockerell's und Welcker's, dass sie in dem Giebel eines Tempels gestanden habe. Dann ist wohl die erste Frage die, ob man die Zahl der Kinder im Voraus festsetzen kann und darf. Welcker[1]) stellt die Zahl vierzehn als nothwendig hin, indem er, worin ihm Niemand widersprechen wird, nachweist, dass die meisten schriftstellerischen Quellen sieben Paare der Kinder angeben und dass die Zahl sieben eine dem Apollo heilige gewesen ist. Zur Uebertragung dieser Resultate auf die Gruppe war aber der weitere Beweis nöthig, dass die Kunst solchen hieratischen Bezügen streng Rechnung getragen habe, was, wie ich glaube, nicht immer der Fall war. Ich erinnere an die Giebelgruppe, welche Praxiteles für das Herakleion in Theben gearbeitet hatte[2]). Der Künstler hatte weder zehn, noch zwölf Kämpfe dargestellt, sondern elf. Wann freilich die Zwölfzahl der Heraklesthaten festgesetzt ist, wissen wir nicht; wir haben darüber nur eine Vermuthung, freilich eine sehr wahrscheinliche, von Welcker[3]), der auf Pisander diese Zahl zurückführt, aber die Zahl elf scheint mir nothwendig darauf hinzuweisen, dass der Raum das leitende Princip gewesen ist und Welcker selbst erkennt dies an, indem er bemerkt[4]), dass der Künstler die herkömmlichen zwölf Athlen in diesem Raum nicht brauchen konnte. Wir werden daher auch für den Künstler der Niobidengruppe die hieratischen Bezüge nicht als eine nothwendig zu beachtende Beschränkung aufstellen dürfen und das um so weniger, weil nach meiner

---

1) p. 235 ff. 2) Paus. IX, 11, 6. 3) Ep. Cyclus p. 236.
4) A. Denkm. I, p. 207.

Einsicht mit der Annahme Welcker's die vorhandenen Figuren sich nicht zu einer Giebelgruppe anordnen lassen. Bevor ich dies zu beweisen versuche, gebe ich eine kurze Musterung der Statuen, wobei ich indessen, um Wiederholungen zu vermeiden, nur die bespreche, über die ich eine abweichende Ansicht habe. Am passendsten werden sich dabei meine Bemerkungen an die Abbildung Welcker's anlehnen, da ich auf dessen reichhaltige Abhandlung vor allen andern Rücksicht nehmen muss. Was Welcker ausgeschieden hat, scheint mir auch nicht hineinzugehören; von dem, was er aufgenommen hat, sind wohl folgende Figuren nicht zu bezweifeln: 1) Die Mutter mit der jüngsten Tochter (8. 9.), 2) die beiden Töchter links von der Mutter (7. 6.), 3) die vaticanische Gruppe (5. 4.), 4) die beiden folgenden Söhne (3. 2.), 5) die Gruppe von Soissons (12. 13.), 6) der kniende Sohn (14.), 7) der sogenannte Narcissus (15.), 8) der sterbende Sohn (16.). Das sind 4 Töchter, 7 Söhne und Mutter und Pädagog. Zu diesen nun die Statue des Berliner Museums (10), von der eine Wiederholung in Mus. Borbon.[5]) zu existiren scheint, zu rechnen[6]), stehe ich sehr an. Schon früher hatte ich bedeutende Zweifel, jetzt, nachdem die Statue im Gypsabguss zu den übrigen gestellt ist, scheint mir die Annahme rein unmöglich. Betrachtet man die Figur für sich, so wird man Eins sofort vermissen, das Jugendliche und Zarte. Im Berliner Museum[7]) ist ein Niobidenkopf, dessen Schönheit ganz der Idee entspricht, die wir mit einer Tochter der Niobe zu verbinden pflegen. Nase, Mund und Kinn sind ergänzt, aber über die Wangen ist jener Hauch von Zartheit gebreitet, der die aufblühende Knospe der Jugend umspielt. Nichts von alle dem zeigt die Statue, keine Spur von Familienähnlichkeit; sie hat längst die Höhe des Lebens überschritten. Ist aber die Jugendlichkeit der Kinder nicht be-

---

5) Clarac. mus. de sculpt. Pl. 570, 1276. Vgl. Tom. IV p. 65.

6) So Tieck im Verzeichn. d. antik. Bildh.werke Berlin's No. 217. Gerh. Berl. Ant. Bildw. p. 82. Archäol. Ztg. 1844 p. 305 f. Drei Vorlesgen p. 64. Welcker p. 281 f.

7) Tieck n. 38.

gründet im Mythus und nothwendig für unser Gefühl? Denn nicht darin allein liegt das Erschütternde, dass die Kinder fallen, sondern auch darin, dass sie fallen theils in der Blüthe der Jahre, theils im unmündigen Alter. Die jüngste Tochter entspricht dem jüngsten Sohn, sollte es nicht ebenso sein mit der ältesten Tochter und dem ältesten Sohn? Unserer Niobide müssten wir aber nicht einen Jüngling, sondern einen bärtigen Mann gegenüberstellen. Lassen wir uns dies einstweilen gefallen und stellen wir die Statue in die Gruppe. Welchen Platz sie einnehmen muss, darüber kann kein Zweifel sein; sie kann nur da stehen, wohin Welcker sie gestellt hat, rechts neben der Mutter. Welchen Antheil soll sie nehmen an der Handlung? Welcker sagt, sie trete heraus aus dem Hause und nehme bei dem Anblick alle Kraft in sich zusammen. Aber dass sie dieses thut, muss sich doch in ihr ausprägen. Hat nicht der zurückgedrängte Schmerz so gut seinen Ausdruck wie der hervorbrechende? Kann das Erstere aber von einer Statue gelten, die in keiner Bewegung, in keiner Falte des Gewandes Anderes zu erkennen giebt, als Ruhe? Und was ist natürlicher für eine Niobide in diesem Augenblick, gross und heroisch zu erscheinen oder so, wie ihre Schwestern zur Linken der Mutter? Vollends nun die Mutter neben ihr! Welcker sagt, die heroische Grossheit der Tochter werde überboten von der Mutter. Dieser wanken die Knie, jene steht unerschüttert; in dem Gewande der Mutter setzt sich der Aufruhr fort, der die Gewänder der fliehenden Töchter bewegt, das der Tochter fällt schwer zu Boden; im Angesicht der Mutter ringen Schmerz und Hoheit, an der Tochter zuckt keine Wimper. Ueberboten wird die Tochter von der Mutter nur durch die Formen des Körpers, in Hinsicht auf Ausdruck und Bewegung ist sie die weitaus heldenmüthigere. Ist aber nicht dies der zusammenhaltende Gedanke des Ganzen, dass von beiden Seiten der Schreck heranstürmt an die Mutter, um hier an der Kraft der Königin ein Gegengewicht zu finden? Aber schon vorher wäre er überwunden in der Tochter.

Der Berliner Bildhauer, Hr. Wredow, dessen Güte ich manche schöne Belehrung verdanke, sieht in unserer Figur

die Amme der Kinder, die Wagner [8]) für die Gruppe verlangte. Er machte mich aufmerksam auf die Magerkeit des Busens, die unläugbar ist und auf die ungriechische Bildung des Kopfes, die ebenfalls zugegeben werden muss [9]), wenngleich sie minder in die Augen springt. Auch diese Annahme scheint mir ihre Schwierigkeiten zu haben. Dass eine Amme als Gegenfigur für den Pädagogen ursprünglich zur Gruppe gehört hat, scheint mir nicht ganz unwahrscheinlich, wie auch in der sophocleischen Tragödie die Amme auftrat, allein wird man eine solche Figur nicht gruppirt zu sehen wünschen mit einem Kinde, ebenso wie der Pädagog in der Gruppe von Soissons einen Knaben neben sich hat? Bekommt nicht erst dadurch die Erscheinung solcher Figuren Sinn und Bedeutung, dass sie schützend neben ihren Pfleglingen stehen? Unsere Figur aber hat nach allem Anschein allein gestanden, denn wenn auch der rechte Arm restaurirt ist, so verräth sich doch in seiner Bewegung sowenig wie in der Haltung und dem Blick der Statue irgend eine Beziehung auf eine Figur neben ihr. Auch scheint mir der Gewandwurf, dessen stolze Schwere einer Melpomene anstehen würde, unpassend für eine Amme. Endlich möchte man fragen, ob nicht der Künstler mit oder vielleicht statt der ausländischen Kopfbildung eine Amme durch Unterschiede der Gewandung characterisirt haben würde. Denn hierin unterscheidet sie sich nicht; sie trägt Chiton und Peplos wie die übrigen Schwestern. Es wäre nicht schwer, der Figur einen Namen zu geben, der zu dieser Characterisirung passte, allein ich unterlasse es, weil ich von der Wiederholung derselben nur eine Abbildung kenne; soviel scheint mir unwidersprechlich, dass sie keine Tochter der Niobe vorstellen kann.

Eine zweite Tochter (11) ist, soviel ich weiss, nur von Thiersch [10]) bezweifelt. Mir scheint ausser dem Grunde,

---

8) Kunstbl. 1830. No. 56 p. 223.

9) Die Nase ist restaurirt und zwar sehr hässlich. In Betreff der übrigen Restaurationen vgl. Gerhard a. a. O.

10) Epochen p. 367 Anm. 66.

den Thiersch angeführt hat, noch Folgendes gegen sie als Tochter zu sprechen. Sie unterscheidet sich von ihren Schwestern durch die Gewandung, sie trägt einen Ueberwurf über dem Chiton [11]). Ich weiss keinen Grund dafür: das gleiche Schicksal hängt über allen Kindern, warum diese Unterscheidung? Sie ist störend und das um so mehr, weil die Gewänder der Schwestern so behandelt sind, dass die jugendlichen Körperformen deutlich hervortreten, und das ist für den Eindruck nicht unwesentlich, weil es auch dem Auge zeigt, welch' zarte Knospen hier geopfert werden. Man gebe ihnen ein doppelt Gewand, wie es die fragliche Figur trägt, und diese Schönheit ist vernichtet. Das Zweite, woran ich Anstoss nehme, ist die Ruhe des Gewandes. Wenn der Sturm über das Meer fährt, da hebt sich jede Welle, hier hätten wir einen ruhigen Fleck in der Mitte der rauschendsten Bewegung. Ist es aber wohl natürlich, eine Niobide in einer Figur zu erkennen, an deren Gewand keine Falte zittert, während die Gewänder der Geschwister flattern, wie die Flügel gescheuchter Vögel, während selbst die heroische Mutter sich nur mit Mühe zu behaupten vermag in dem Sturm, der an sie heranstürmt? Drittens vermisse ich, um den nicht unbedeutenden Altersunterschied zu übergehn, die Familienähnlichkeit. Ich glaube selbst die, welche die Statue als Niobide vertheidigen, werden diesen Punkt wenigstens nicht entschieden in Abrede stellen können, wie denn Meyer [12]) nur bemerkt, dass die Idee des Kopfes «im Allgemeinen» nicht von den andern abweiche. Spricht dieses gegen die Figur als Tochter der Niobe, so könnte Jemand sagen, sie möchte eine Wärterin vorstellen, die den Töchtern beigegeben sei, wie der Pädagog den Knaben. Sie wäre mit Fug und Recht in der Gewandung unterschieden, für sie als unbetheiligte Person wäre die Ruhe des Gewandes, für sie ferner die liebevolle Neigung des Hauptes, die zarte Theilnahme in ihrem Gesicht durchaus angemessen. Sie müsste

11) Meyer sagt Propyl. II p. 58. (1799) «Das Untergewand besteht aus zwei Stücken; desselben Obertheil reicht bis auf den halben Leib, das andere kommt darunter hervor.»

12) p. 72.

dann gruppirt werden mit einem Kinde [13]). Stellen wir nun diese Gruppe rechts neben die Mutter, so haben wir zu-

13) Darin stimmen auch die meisten Ausleger überein, wenngleich der Gedanke Cockerell's, den sterbenden Sohn vor sie hinzulegen, wohl mit Recht zurückgewiesen ist. Vgl. Schlegel Bibl. univ. T. III Littérat. p. 123. Ramdohr Mal. und Bildhauerei in Rom II, p. 140. Wagner p. 207. Meyer p. 71. Gerhard, Drei Vorles. p. 62. Müller, Text zu den Denkm. p. 18. Feuerbach Nachl. III, p. 138. Auch mir scheint trotz der schönen Bemerkungen, durch die Welcker p. 278 und Trendelenburg (Niobe. Einige Betrachtungen über das Schöne und Erhabene p. 8. 26) ihre Einzelstellung motivirt haben, ein Gegenstand nothwendig, auf den sich ihr Auge richtet. Dabei ist Folgendes übersehn. Der Mantel geht über den rechten Schenkel und fällt dann senkrecht zu Boden; der Theil, der über dem Schenkel liegt bildet mit dem herabfallenden eine Ecke, einen Winkel und in dem Scheitelpunkte dieses Winkels sind Fingereindrücke bemerkbar. Dadurch erklärt sich der senkrechte Fall; ohne diesen Knick, den Finger veranlasst haben müssen, würde der Wurf des Mantels freier sein. Dieser Umstand giebt Aufschluss über die Stellung der Figur. Unmittelbar vor dem Augenblick, den wir dargestellt sehn, lag ihre rechte Hand in jener Ecke des Mantels. Ein Ereigniss vor ihr zog ihre Blicke auf sich, sie erhebt wie staunend die Hand und das Gewand hält den empfangenen Eindruck und damit den vorhergehenden Augenblick fest. Der Arm ist bis auf ein kleines Stück an der Schulter neu, allein er ist unzweifelhaft richtig restaurirt. Wollte man etwa sagen, die Hand habe ursprünglich in der Ecke des Mantels gelegen, so widerspricht dem die Richtung des erhaltenen Stumpfes. Dieser geht grade nach unten, denkt man ihn verlängert, so geht er weit über jene Ecke hinaus. Ich weiss einer solchen Behandlung des Gewandes aus dem Alterthum kein ganz analoges Beispiel an die Seite zu stellen; Mengs (Gedanken über die Schönheit u. d. Geschmack in der Malerei p. 69) bemerkt dasselbe von den Gemälden Raphael's. Verwandt ist, was man oft bemerken kann, dass die Plastik den flüchtigsten Moment bannt, um den Beschauer zu zwingen, ihn fortzuspinnen in seiner Phantasie, so dass ihre Ruhe gleichsam in Fluss und Bewegung geräth. Dafür genüge es, an die Krone aller Plastik zu erinnern, die liegende weibliche Figur vom Parthenon. Keine Sekunde länger kann das Gewand den blühenden Busen bedecken, es ist ein Augenblick, dem man zurufen möchte „Verweile doch, du bist so schön"; aber weil ein so schwebender, gleichsam hängender Augenblick gewählt ist, darum müssen unsre Gedanken ihn fortsetzen; wir meinen das Gewand vor unsern Augen gleiten zu sehen. Es kann dies übrigens als Beleg dienen, wie so gar Nichts von abstracter Ruhe in der griechischen Plastik ist, wie vielmehr die rastlose Bewegung von Augenblick zu Augenblick aus der Natur in sie übertragen wird.

nächst die Unsymmetrie, dass Wärterin und Pädagog auf derselben Seite stehn, zweitens aber den weit störenderen Umstand, dass die ganze Statuenreihe auseinander klafft. Auf der linken Seite strebt Alles zur Mutter hin, zu ihrer Rechten soll eine Figur stehen, die von ihr abgewandt nach der entgegengesetzten Seite gerichtet ist. Der Blick, der nach Schlegel's Bemerkung immer auf die Mutter zurückkehrt, muss anhalten bei dieser Figur und neu ansetzen, ähnlich wie es die Stimme muss, wenn wir über einen Hiatus hinweglesen sollen. Diese Divergenz der Linien, die wir uns am Ende des Giebels beim Narcissus nach Welcker's Aufstellung allenfalls gefallen lassen könnten, wird völlig unerträglich in der Mitte, denn sie halbirt die Gruppe. Von Kampf und Streit, wie am Aeginetentempel und westlichen Parthenongiebel ist hier nicht die Rede; hier muss sich um den Protagonisten Alles concentriren. Diese Bedenken scheint auch Gerhard gehabt zu haben, indem er bemerkt, man sei geneigt, die Tochter der Mutter zunächst auf ihrer andern Seite sich zu denken. Versuchen wir auch dies. Setzen wir unsre Gruppe links neben die Mutter und etwa den Pädagogen unmittelbar rechts neben sie, sodass die Mutter umgeben wäre von den Dienern des Hauses, — wodurch zugleich eine Vermittlung gegeben wäre von den colossalen Maassen der Mutter zu der Zartheit der Töchter — so bleibt der längst von Andern bemerkte Uebelstand, dass sich in zwei neben einander stehenden Statuen dasselbe Motiv wiederholt. Unsre Figur und die Mutter ziehn beide mit der Linken den Peplos in die Höhe. Dieser Umstand scheint mir entscheidend zu sein für die Ausscheidung der Ersteren; nicht darauf kommt es an, eine erträgliche Gruppe zusammenzustellen, sondern

---

Welcker bemerkt von unsrer „Niobide": Sie scheint bei dem Angstgeschrei, das nothwendig eine solche Scene begleitet, nach ihren Geschwistern sich hinzuwenden, auszuschauen welch Unglück sei, sie zu empfangen. Aber passt hiezu das gesenkte Haupt? Trendelenburg sagt, von der Schuld, die nur in der Mutter erscheinen könne, breche etwa eine Ahndung in dieser sinnenden Tochter durch. Ich möchte diese Ausnahme nicht gern machen. Wie die Linien des Marmors hinanstürmen an den Mittelpunkt, so unsre Gedanken. Die Gruppe würde ihre Spitze verlieren.

eine solche, die wir einem griechischen Meister zutrauen können.

Ich gehe nun über zu der Aufstellung der übrigen Figuren bei Welcker, deren linke Seite mit der Gerhard's und bis auf den Flussgott auch mit der Cockerell's stimmt. Auf dieser Seite haben fünf Kinder (3—7) bei allen den Erklärern, die eine Giebelgruppe zu construiren versucht haben, dieselbe Stelle und es ist auch unter dieser Voraussetzung eine Trennung oder Umstellung derselben schlechterdings unmöglich. Ich gehe nun über zu dem Sohn N. 2. Gegen die Stelle, die Welcker ihm gegeben hat, sprechen folgende Gründe:

a) Es kann die Mutter nicht die Mitte des Giebels ausgefüllt haben, wenn die Höhe desselben so nahe dem Ende schon der Figur dieses Sohnes gleichgekommen ist. Die Höhe des Sohnes beträgt 1,400 metr. [14]), so hoch muss also der Giebel bereits an der zweiten Figurenstelle gewesen sein. Dann wird er in der Mitte an der achten Figurenstelle eine Höhe erreichen, für die das Maass der Mutter 2,305 nicht ausreichend ist. Es wird sich ergeben, dass es auf kleine Verschiedenheiten nicht ankommt; ich nehme daher runde Zahlen an und gebe absichtlich der Mutter etwas mehr Grösse als sie hat; dadurch wird Welcker's Aufstellung nur um so eher möglich. Der Sohn ist etwa 4 Fuss, die Mutter sei 7 Fuss (das ist mehr als einen halben Fuss zu viel) hoch. Nun folgt aus einem mathematischen Gesetz, dass die Mutter verschwinden wird in der Höhe des Giebels, mag man für die Länge desselben Zahlen annehmen, welche man will. Hier sind einige Annahmen:

1. Die Hälfte des Giebels sei 15′ lang, so wird der betreffende Sohn ein Dreieck begrenzen, dessen Basis 4 bis höchstens 6′ beträgt. Nach dem Satz, dass die gleichliegenden Seiten in ähnlichen Dreiecken proportional sind, kommt folgende Folgerung heraus für die Frage: wie hoch

14) Die Höhenverhältnisse der Figuren mit und ohne Sockel giebt Welcker p. 276.

muss ein Giebel sein, der 15′ lang ist und 4—6′ von seinem Ende eine 4′ hohe Figur aufnehmen soll?

$$\frac{4\text{ (Basis des kleinen Dreiecks)}}{4\text{ (Höhe des Sohnes)}} = \frac{15\text{ (Basis des halben Giebels)}}{x\text{ (Höhe des Giebels)}}$$

$x = 15'$

Nehmen wir als Basis des kleinen Dreiecks 5′, so wird der Giebel 12′, nehmen wir 6′, so wird er 10′ hoch.

2. Die Hälfte des Giebels sei 20′ lang, so wird das Dreieck, dessen Höhe der Sohn abgiebt 6—8′ als Basis haben. Die Gleichungen sind dann diese:

$$\frac{6}{4} = \frac{20}{x} \qquad \frac{7}{4} = \frac{20}{x} \qquad \frac{8}{4} = \frac{20}{x}$$

$x = 13\frac{1}{3}'$ $\qquad x = 11\frac{3}{7}'$ $\qquad x = 10.$

3. Die Hälfte des Giebels sei 25′ und die Sache stellt sich so:

Basis des kleinen Dreiecks $= 8—10'.$

$$\frac{8}{4} = \frac{25}{x} \qquad \frac{9}{4} = \frac{25}{x} \qquad \frac{10}{4} = \frac{25}{x}$$

$x = 12\frac{1}{2}$ $\qquad x = 11\frac{1}{9}$ $\qquad x = 10.$

Diese Beispiele werden genügen, sie liefern immer das Resultat, dass nach Welcker's Aufstellung die Mutter die Giebelmitte bei Weitem nicht ausfüllen kann. Kehren wir nun die Frage um und fragen: wie weit muss eine 4′ hohe Figur vom Ende eines Giebels entfernt stehn, der 7′ hoch ist?

1. Die halbe Giebellänge $= 15'$ so ist

$$\frac{7}{15} = \frac{4}{x}$$ (Basis des kleinen Dreiecks oder Entfernung des Sohnes vom Giebelrande)

$x = 8\frac{1}{2}.$

2. Die halbe Giebellänge $= 20'$, so ist

$$\frac{7'}{20} = \frac{4}{x} \qquad x = 11\frac{3}{7}$$

3. Die halbe Giebellänge $= 25'$, so ist

$$\frac{7}{25} = \frac{4}{x} \qquad x = 14\frac{2}{7}.$$

Daraus folgt, dass in einem sieben Fuss hohen Giebel eine vier Fuss hohe Figur mindestens um die Hälfte der halben Giebellänge vom Ende des Giebels und demgemäss

höchstens um dieselbe Distanz von der Mitte entfernt stehen muss. Der Sohn darf also dem Giebelende nicht näher stehn, als seiner Mutter. Will man mir einwenden, dass die Alten nicht streng nach einem mathematischen Schema gearbeitet haben, so habe ich Nichts dagegen, allein die Aufstellung Welcker's, für die ich meine Annahmen günstiger gestellt habe, als genau ist, ist mathematisch unmöglich [15]).

b) Auf der rechten Seite Welcker's sind zwei Knieende die Vermittler zwischen der liegenden und aufrechtstehenden Figur, auf der linken fällt es schroff ab vom Stehenden zur Liegenden. Das ist erstens gegen die Analogie der übrigen Giebelgruppen, die wir besitzen. Am Aeginetentempel ist erst die vierte Figur aufrechtstehend, ebenso am östlichen Giebel des Parthenon und am westlichen geht es noch weiter hinauf; hier soll es schon die zweite sein? Zweitens ist es ein Verstoss gegen die Symmetrie und drittens ist es nicht bloss für das Auge störend, sondern auch für die Empfindung. Nicht sprungweise, sondern allmählich wünschen wir von der Spannung der Mitte in die Ruhe des Todes am Ende geführt zu werden. Am westlichen Giebel des Parthenon verliert sich der Streit in der Mitte so allmählich in die Ruhe des Ilissus, als verlaufe eine hohe Welle des Meeres in ein stilles Flussbett. Je näher dem Ende, um so mehr Ruhe, das ist ein für den Raum des Giebelfeldes ebenso angemessenes, wie für das Gefühl wohlthätiges Gesetz. Nach Welcker's Aufstellung wäre derjenige Sohn, der am stärksten ausschreitet, also am bewegtesten ist, dem Ende der nächste.

c) Mit Recht scheint Wagner auf die Gleichheit der Linien in den drei Söhnen zur Linken hingewiesen zu haben, die ihn zu dem treffenden Vergleich veranlasste, sie

15) Was die Zeichnung betrifft, so fehlen darauf zunächst die Enden des Giebels. Wurden sie mit gezeichnet und die liegenden Figuren in sie hineingeschoben, so ergab sich gleich die Unmöglichkeit dieser Aufstellung. Ferner gehn die Köpfe der Söhne über den Giebel hinaus, die der Töchter bleiben nicht unbeträchtlich darunter. Ueberhaupt aber ist es unsicher, hier nach Zeichnungen zu urtheilen, weil leicht die eine und andre Figur etwas zu klein gezeichnet wird.

seien «gleich Bäumen am Abhange des Waldes, die der Sturmwind umgelegt hat». Lassen wir einmal den Letzten weg, so haben wir in den Bewegungen der Arme an den Söhnen Gegensätze, ebenso wie an denen der voranschreitenden Töchter. Der Sohn der vaticanischen Gruppe macht mit dem rechten Arm dieselbe Bewegung, welche sein Nachfolger mit dem linken macht. Dasselbe ist der Fall bei den Töchtern. Dadurch schliessen sich diese Paare von Töchtern und Söhnen eng zusammen. Dieser Zusammenhang würde aufgehoben durch den dritten Sohn; das Auge würde suchen, die drei Söhne zu vereinigen.

Aus dieser Ausführung folgt, dass die Stellung des Niobiden eine andere sein muss. Zwei Möglichkeiten sind da; entweder: man dreht ihn herum und stellt ihn auf die andre Seite, wie Müller gethan hat oder man lässt ihn, wo er steht und füllt den Raum von ihm bis zur Ecke des Giebels mit Figuren aus, wodurch wenigstens die Hauptschwierigkeiten wegfielen. Für Ersteres, könnte Jemand sagen, spreche, dass uns auf diese Weise sein Gesicht entgegentrete, denn es sei ein natürliches Verlangen, in diesem Augenblick der Angst und Noth vor Allem den Körpertheil sehen zu wollen, in dem dieselben vorzugsweise sich ausprägen. Allein dagegen spricht, was Meyer, Wagner, Welcker übereinstimmend bemerken und nach meiner Ansicht entscheidend ist, dass durch diese Aufstellung das rechte Bein des Jünglings ganz vom Felsen, auf den er tritt, verdeckt werden würde. Bleiben wir also bei dem letztern Fall, und sehen uns um nach ausfüllenden Statuen, so scheint der Narcissus nach der Richtung seines Körpers auf die linke Seite zu gehören, wohin ihn auch Müller gestellt hat. Nicht ganz klar sind mir Welcker's (p. 284) «Er floh nach der Seite der Mutter, ward im Rücken getroffen und sank». Dies Wort passt wohl für die Aufstellung Müller's; wird er aber auf die rechte Seite gesetzt, so scheint er von der Mutter wegfliehend im Rücken getroffen zu sein. Dass die Geschosse der Götter sich kreuzend gedacht werden müssen, beweisst das Mädchen der vaticanischen Gruppe, welches die Wunde in der Brust hat, allerdings; nur dehne man diese Vorstellung nicht so

weit aus, dass sie die Klarheit des Ganzen stört. Und steht nicht auch die gleichfalls im Rücken getroffene Schwester zur Linken der Mutter? Auch die Blicke der Figuren erwecken die Vorstellung, dass die eine Gottheit die eine, die andre die andre Seite verfolgt, denn zur Rechten sehen der kniende Sohn und der Pädagog mit seinem Knaben nach rechts, zur Linken zwei Söhne nach links. Die übrigen Figuren müssen auf der rechten Seite stehen bleiben.

Das Gesagte bezog sich auf die bisher gemachten Versuche, eine Giebelgruppe zu construiren; ich wende mich nun zu der Möglichkeit der Giebelgruppe überhaupt. Dagegen scheinen mir folgende Gründe zu sprechen:

1. Der Sohn N. 2 muss, wie oben bemerkt wurde, in der Mitte des halben Giebels gestanden haben. Der Raum von ihm bis zur Ecke muss ausgefüllt werden, natürlich nicht mit eben so viel Statuen als vor ihm stehen, aber mindestens mit dreien, von denen wir die eine liegend, die beiden andern knieend denken mögen, so dass auch hier die vierte Figur die erste aufrecht stehende wäre. Für die rechte Seite des Giebels ist dieselbe Figurenzahl vorauszusetzen, wie für die linke; wir bekommen dann für alle Figuren die Gesammtzahl zwanzig, also fast ebensoviel wie am hintern Giebel des Parthenon. Steht aber mit der nach dieser Anzahl vorauszusetzenden Länge die Höhe des Giebels, die durch die Mutter bestimmt wird, im Verhältniss? Diese Frage ist um so mehr aufzuwerfen, weil die Niobiden nicht eng aneinander geschoben werden dürfen, theils desswegen nicht, weil die ausgestreckten Arme und die weitausschreitenden Füsse einzelner Figuren daran hindern, theils, weil dann das Ganze gedrängt und allzu unruhig erscheint.

2. Der Sohn N. 3 ist 1,517 metr. hoch, die Tochter N. 7 1,788, es würde also der Giebel über dem Raum, den fünf Figuren einnehmen, nicht einmal um einen Fuss steigen; auf 10 Fuss (denn das ist doch wohl das Minimum für den Raum der fünf Figuren) käme nicht einmal ein Fuss Elevation! Welche Länge und welch' spitzen Winkel müssen wir voraussetzen, wenn über fünf Figuren eine

fast horizontale Linie gezogen werden kann! Von der Tochter aber zur nebenstehenden Mutter steigt es dann plötzlich um ein Bedeutendes in die Höhe. Ich setze nicht voraus, dass die Figuren nach Zoll und Linien gearbeitet sind, allein das kann ich einem griechischen Bildhauer nicht zutrauen, dass er die zweite Figur eines Giebelfeldes — von der Mitte aus gerechnet — kaum um Haupteslänge unterschieden habe von der sechsten. Wer das annimmt, der wird sich nicht daran stossen dürfen, wenn über dem Haupt der einen Figur kaum Platz ist für eines Fingers Breite, dagegen über dem der andern mehre Fuss hoch leerer Raum ist, wenn also die über die Figuren gezogene Höhenlinie nicht parallel aufsteigt mit der des Giebels, sondern ihre eigne, auf und absteigende Bewegung macht. Man hat bemerkt, dass die Höhenabstufung der Statuen für die Giebelgruppe spricht, man hat vergessen, dass die leise Höhenabstufung gegen sie spricht. Ich brauche nicht zu erinnern an den Aeginetentempel, an den Parthenon, an denen der Giebel ganz anders in die Höhe steigt; das sieht Jeder ein, dass die beiden Töchter (6 u. 7) ihren Platz nicht ausfüllen können, wenn die Söhne mit der Mutter unter ein Dach gestellt werden sollen. Wagner bemerkt vollkommen richtig, der Unterschied der Grösse zwischen einer und der andern Bildsäule sei nicht bedeutender, als grade die Verschiedenheit des Alters ihn mit sich bringe. Für eine Giebelgruppe wäre er viel zu gering; so gering aber musste ihn der Künstler machen, weil er aus leicht begreiflichen Gründen weder ganz kleine Kinder, noch solche, die bereits die Blüthezeit der Jugend überschritten, darstellen konnte. Die Kinder fallen sämmtlich in einen Zeitraum von nicht mehr als acht Jahren. Wenn sich also hiedurch und, wie ich glaube, nur hiedurch die leise Höhenabstufung der Figuren erklärt, so findet die Richtung der Figuren auf den Mittelpunkt darin ihre Erklärung, dass wir eine dramatische Gruppe vor uns haben. Das bedarf keiner weitern Ausführung, ohne einen Punkt, auf den sich Alles bezieht, ist eine solche Gruppe undenkbar.

3. Sehr treffend ist Wagner's Bemerkung, dass die liegenden Bildsäulen, welche in den Giebeln der Alten vor-

kommen, sich gewöhnlich auf den einen oder andern Arm stützen, wodurch der Körper etwas erhoben werde und dem Auge des Untenstehenden eine Fläche entgegenbiete, dass dagegen von dem ausgestreckt liegenden Niobiden nur ein Stückchen Arm und etwas vom Schenkel gesehn werden könne. Die Bemerkung Schlegel's hingegen, es werde sich der Kopf des Knaben von unten gesehn, ganz zeigen, scheint mir nach der Lage des Niobiden nicht möglich. Fragt man, welche Ansicht für unsre Gruppe die vortheilhafteste ist, so scheint mir unzweifelhaft, dass mit der Aufstellung in einem Giebel ihre vorzüglichsten Schönheiten für das Auge verschwinden, weil die Entfernung zu gross ist. Die zarte Schlankheit der im Nacken getroffenen Tochter wird dünn und dürr erscheinen und vor Allem werden die Züge im Gesicht der Mutter verschwimmen. Ich weiss wohl, dass die Künstler der besten Zeit in der Ausarbeitung von Giebelstatuen nicht bloss für das Auge des Beschauers arbeiteten, sondern vor Allem darauf bedacht waren, ein Agalma für das Haus des Gottes zu schaffen, das makellos sein musste, wie das Opferthier, das man der Gottheit brachte, aber ich kann mir nicht denken, dass Einer der alten Künstler, die, wie wir wissen, den Forderungen des Auges wohl Rechnung zu tragen wussten, so zarte Gestalten in eine so luftige Höhe gestellt haben soll.

4. Schon Levezow[16]) hat bemerkt, dass die Gruppe nur auf einer einzigen Basis gestanden habe. Die Zeichnungen geben eine zusammenhängende Fläche. Dass dieses ursprünglich nicht der Fall gewesen sein kann, dafür geben zwei Söhne (2 und 3) einen materiellen Beleg. Der linke Fuss des Ersteren und der rechte des Letzteren reichen fast hinab an die untere Fläche des Sockels. Stellt man also die Figuren in einen Giebel, so hat man Hügel neben Hügel, aber keine Ebene.

Ich befürchte nicht den Einwand, dass die Florentiner Statuen Werke von verschiedener Hand und Zeit seien, dass daher beim Copiren Abänderungen in Betreff des Grössenverhältnisses gemacht sein könnten, denn es stim-

16) Famil. des Lykomedes p. 31.

men die Höhen der vorhergehenden Figuren mit den Anforderungen, welche Mythus und Kunst an den Verfertiger stellten. In jugendlichem Alter (ἡβώοντες Il. 24, 604) sind die Kinder geopfert; diese Grenze musste der Künstler einhalten und zwar nicht bloss aus dem Grunde, um dem Mythus treu zu bleiben. Kleiner aber die Kinder darzustellen, als der jüngste Knabe und das jüngste Mädchen sind, daran kann schon desswegen nicht gedacht werden, weil die Darstellung kleiner Kinder zur Zeit des Scopas und Praxiteles noch unbekannt ist. Oder aber man lasse jenen Einwand gelten, so fallen meine mathematischen Argumente, es fällt aber auch die Möglichkeit eines Reconstructionsversuches, ja die Möglichkeit, irgend eine Behauptung über ihre einstmalige Aufstellung aufzustellen. Der Gedanke, die Gruppe wie ein steinern Motto in den Giebel eines Apollotempels zu setzen, ist schön und poetisch, aber mit den vorhandenen Figuren scheint er mir unausführbar. Ich denke mir sie waren aufgestellt in einer graden Linie und ich halte mich so lange an die Worte des Plinius, dass sie in templo gestanden haben, bis die Unmöglichkeit dieser Aufstellung erwiesen ist, was bis jetzt nicht geschehn[17]). Trotz aller Bemühungen bin ich nur zu diesem negativen Resultat gekommen[18]), allein wie ein Torso ohne Ergänzungen besser ist, als einer mit solchen Ergänzungen, die sich nicht harmonisch einfügen, so ist auch der Rest einer Gruppe besser, als eine ganze Gruppe, an der schliesslich doch Niemand eine ungetrübte Freude empfinden kann. Denn, wie oben bemerkt, darin liegt die grösste Schwierigkeit, ein Ganzes zusammenzustellen, das eines Scopas oder Praxiteles würdig ist.

17) Kann die Gruppe nicht in der Seitenhalle einer Tempelcella gestanden haben?

18) Die Hauptschwierigkeit bei jeder Aufstellung liegt in der Gleichförmigkeit der drei Söhne, von denen doch Keiner abgesondert werden kann. Möglich wäre es indessen, dass zwischen 2 und 3 ursprünglich eine Schwester gestanden hat. Es leuchtet ein, wie misslich es ist, eine Gruppirung zu versuchen. Denn für die Annahme, es seien fast alle Figuren auf uns gekommen, dafür sehe ich keinen Grund.

III.

Bevor ich übergehe zu den Zweifeln des Alterthums über den Künstler der Niobidengruppe, versuche ich den Character derselben näher zu bestimmen.

Goethe bemerkt bei Gelegenheit der Laocoongruppe [1]) «die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, da hingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleid erregen. Bei der Gruppe des Laocoon erregt das Leiden des Vaters Schrecken, und zwar im höchsten Grade, an ihm hat die Bildhauerkunst ihr Höchstes gethan; allein theils um den Zirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, theils um den heftigen Eindruck des Schreckens zu mildern, erregte sie Mitleid für den Zustand des jüngern Sohnes und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig lässt». Diese Worte lassen sich auch auf die Niobe anwenden, denn auch hier wird der erste Eindruck der des Schreckens sein, er wird aber durch längere Betrachtung in ein anderes Gefühl sich verwandeln, ja er muss es, weil der Schrecken seiner Natur nach ein momentanes Gefühl ist. Man schaue immer wieder und wieder und die Gruppe wird zu einer stummen Tragödie. Nicht bloss desswegen, weil auch hier Furcht und Mitleid uns in gleicher Weise bewegen, weil wir fürchten für die Tochter, die dahin flieht, wie das Reh vor dem Pfeil des Jägers; weil das Herz uns blutet beim Anblick des Mädchens, das «still wie eine geknickte Blume zu den Füssen des Bruders niedersinkt» [2]), sondern besonders desswegen, weil mit dem Versenken in die Gruppe die *κάθαρσις παθημάτων* ins Gemüth einzieht, die wir empfinden beim Studium einer griechischen Tragödie. Wer freilich Nichts sieht, als den jammervollen Untergang eines blühenden Geschlechts, Nichts als «Entsetzen, Todesfurcht, ja den jähen Tod selbst», der wird auch in einer griechischen

1) Propyl. I, 1 p. 16.

2) Feuerbach Nachl. III, p. 138 oder bei Stahr p. 380.

Tragödie nichts Anderes zu erkennen vermögen, als den entsetzlichen Untergang einer Heldengrösse. Wohl glaubt man beim Anschaun der Gruppe ein jammernd *ἰὼ γενεαὶ βροτῶν* ertönen zu hören, aber schlimm stände es um einen Scopas oder Praxiteles, wenn nur dieser Eindruck aus ihrem Werk gewonnen werden könnte. Man darf eine solche Ansicht geradezu ungriechisch nennen, denn kein einziges wahrhaft grosses Product des griechischen Geistes wirkt niederschlagend oder trübend auf's Gemüth, sondern erhebend und klärend. Bekannt ist das schöne Wort W. v. Humboldt's: «Jede Ode Pindar's, jeder grössere Chor der Tragiker, jede Ode des Horaz durchläuft nur in unendlich abwechselnder Mannigfaltigkeit denselben Kreis. Immer ist es die Erhabenheit der Götter, die Macht des Schicksals, die Abhängigkeit des Menschen, aber auch die Grösse der Gesinnung und die Höhe des Muths, durch welche er sich gegen das Schicksal zu behaupten oder gar über dasselbe zu erheben vermag. Daher die beruhigende Wirkung, die jedes rein gestimmte Gemüth bei der Lesung der Alten erfährt, dass sie auch den leidenschaftlichsten Zustand heftiger Aufwallung oder erliegender Verzweiflung allemal zur Ruhe herab und zum Muthe hinaufstimmen.» Und, füge ich hinzu, auch Plato wirkt in dieser wahrhaft beruhigenden und versöhnenden Weise, indem er uns bald aus dem umstrickenden Netz des Einzelnen herausführt in das bleibende Allgemeine, bald aus der trüben Sphäre der Erscheinung hinaufhebt in das Lichtreich der Ideen; auch Demosthenes, indem er das unwandelbare Sittengesetz hineinstellt in das Treiben der Zeit; ja in dem Strudel der Komödie steht der erhabene Schwung der Parabase [3]) und selbst in der niedern Sphäre des Satyrspiels bleibt «die Würde der Tragödie unversehrt». Sollte nun wohl ein Meisterwerk der Kunst, welche wir die specifisch griechische Kunst zu nennen gewohnt sind, in Widerspruch stehn mit diesem allgemeinen Gesetz aller übrigen Geistesäusserungen der Griechen? Sollte hier kein Element vorhanden

3) Vgl. die schöne Bemerkung W. v. Humboldt's: Einleitung in die Kawispr. p. 231.

sein, das uns emporhebt aus der Sphäre der Bangigkeit und des Schmerzes? Suchen wir es aus der Gruppe selbst zu gewinnen. Zunächst ist nicht genug zu betonen, dass wir die Voraussetzungen mitbringen müssen, die dem Griechen gegenwärtig waren bei der Beschauung der Gruppe [4]). Eine Frevlerin gegen die Gottheit war die Niobe dem Griechen; sah er ihr Schicksal im Stein vor Augen, so musste freilich ihr gränzenloses Unglück sein Herz rühren, aber er musste auf der andern Seite das gerechte Walten einer beleidigten Gottheit erkennen und schon dieser Gedanke hebt das Gemüth in demselben Maasse, als das Unglück es niederschlägt. Ferner: Niobe bleibt gross im Schrecklichsten, bleibt Königin im Mutterschmerz [5]), wir bemitleiden sie, aber wir bewundern sie auch. Verfolgt man von der linken Seite ausgehend die Bewegungen der einzelnen Figuren, so ist es, als brause ein Sturm heran gegen die Mutter. Zwar ihr Gewand muss ihm folgen aber er bricht sich an ihrem Haupt; dieses wendet sich ihm entgegen. Ist aber diese Wendung des Kopfes nach der rechten Seite, allen an sie heranstrebenden Linien entgegen, nicht der plastische Ausdruck ihres Widerstandes, ihrer Fähigkeit, sich gross und königlich zu behaupten in dem Untergange ihres Geschlechts? Zugleich wird das Auge durch die Unterbrechung der Linien zum Innehalten gezwungen, es bleibt haften an der Mutter und schaut in ihr die Grösse selbst bei wankendem Knie. Das dritte Element der kathartischen Wirkung ist die Schönheit. «Anmuth heiligt den Schmerz» [6]). Die Schönheit vermählt sich dem Schmerz und dem Tode, sie ist das Ewige, Bleibende, wie das Göttliche in der Tragödie. Es giebt am Himmel kein schöneres Schauspiel, als eine dunkle Wolke, die ein Kranz von Licht umsäumt; in der Kunst nichts Schöneres, als die thränenschwangere Miene der Niobe, um welche der

4) Weil diese nothwendige Forderung übersehn wurde, konnte in den Propyl. I, 2, 65 der farnesische Stier als eine „brutale und grausame Scene" getadelt werden.

5) Vgl. Trendelenburg a. a. O. p. 26. Welcker p. 292.

6) Schelling a. a. O. p. 40.

Glanz der Schönheit sich ergiesst. Wohl zuckt der Schmerz in der Wimper des Auges, wohl öffnen sich die Lippen zu banger Klage, aber ungetrübt bleibt der Friede der Schönheit in der Noth des Irdischen. Unsre Augen mögen thränen; das Gemüth hebt sich in den Aether der Schönheit. Schon der Gyps, der bleiche Doppelgänger des Steins, ist so schön; wie schön ist sie erst im lebendigen Marmor! Und tadelnd spricht man von der Schule, die dies Werk geschaffen, sie habe statt göttlicher Ruhe und Erhabenheit Leidenschaft und Pathos, Schmerz und Wehmuth dargestellt! Was giebt es Höheres, als ein schmerzdurchbrochnes Antlitz im Gottesfrieden der Schönheit? Dass Phidias solch' einen Kopf, wie den der Niobe nicht dargestellt hat und nicht darstellen konnte, bedarf keines Beweises und sehr zu bezweifeln ist, ob unsre Bewunderung sich steigern würde, wenn zu jenen göttlichen Leibern vom Parthenon ihre Köpfe gefunden würden. Nichts ist richtiger als Welcker's [7]) Wort «die Werke des Phidias haben allein der Niobe nicht geschadet». Ist doch Nichts natürlicher, als dass die jüngern Attiker ihre eigenthümlichen Vorzüge so gut haben, wie Phidias die seinigen.

Um die Niobe, die «Mater dolorosa der alten Kunst» [8]) schaart sich der geängstigte Chor der Kinder. Aber am Ende herrscht die versöhnende Ruhe des Todes. Hier liegt der sterbende Knabe, friedlich gebettet, unberührt von Krampf und Starrheit. In ihm verstummt die Klage, der Tod ist der Paean, wie Aeschylus [9]) sagt.

IV.

In Betreff der Frage, ob die Niobidengruppe dem Sco-

7) p. 209. Vgl. Stahr p. 375. Welcker's Worte p. 292 finden sich wieder bei Stahr p. 377. 378, und auch sonst fehlt es nicht an namenlosen Entlehnungen.

8) Feuerbach Nachl. III, p. 137 = Stahr p. 374.

9) Fragm. Philoct. 229 Dind.

pas oder Praxiteles beizulegen sei, fällt in neuerer Zeit die Mehrzahl der Stimmen dem Ersteren zu, ja man nennt den Scopas als Künstler der Niobiden mit einer Entschiedenheit[1]), die sehr bewundrungswürdig ist in einer Wissenschaft, die viel Unsichres aber wenig Sichres hat. Wie unsicher es ist, wegen der härtern Arbeit die Gruppe dem Scopas zuzusprechen, wie Winckelmann und nach ihm Meyer thaten, darüber bemerkt Wagner (p. 251) «Es ist eine sehr missliche, höchst trügerische Sache, bei antiken Kunstwerken nach der etwas grössern oder geringern Härte des Stils so genau auf die Epoche, in welcher der Künstler gelebt, schliessen zu wollen, wie z. B. Winckelmann bei der Gruppe der Niobe gethan». Schlegel bemerkt (p. 132) «Il paroit que Praxitèle se plaisait dans l'imitation de la jeunesse et de la beauté calme; on cite au contraire plusieurs ouvrages de Scopas d'une expression vive et passionée». Dieser Grund, obgleich von Welcker (p. 219) sehr triftig widerlegt, ist mehrfach wiederholt[2]). Nehmen wir zunächst an, dass Praxiteles sich nur in ruhigen Darstellungen bewegt hat. Da wundert mich nur, wie man die Kunstkenntniss der Alten so gering anschlägt. Wie konnte das Alterthum zweifelhaft sein? Ist es denn so schwer unter dieser Bedingung zu entscheiden? Der oberflächlichste Kenner hätte ja sofort sagen müssen, solche Gegenstände habe nur Scopas bearbeitet. Die Alten sahen das Schöne auf Weg und Steg; wir studiren die Kunst in Museen, wie man Pflanzen studirt in Herbarien und so geringschätzig behandeln wir die Alten[3])? Will man so verfahren, wie im Extrem Brunn verfährt, der die körperliche Schönheit als das Wesen der praxitelischen Kunst hinstellt, so sei man consequent und lege die Kunstnachrichten aus dem

1) Overbeck kunstarch. Vorles. p. 141.

2) Brunn p. 357 f. So meint auch Waagen Kunstw. in Engl. und Paris III p. 111 f. Mit Recht bestreitet Welcker (A. Denkm. I p. 445) die Unterschiede, die hier zwischen Scopas und Praxiteles gemacht werden. Auch die Charakteristik, die Waagen von Praxiteles giebt, widerspricht den Nachrichten des Alterthums.

3) Ein feines Kunsturtheil aus dem Alterthum führt Hermann an, Stud. d. griech. Künstl. p. 18 N. 102.

Alterthum ganz bei Seite, denn wer einem Künstler der körperlichen Schönheit eine Gruppe wie die Niobe zutrauen kann, ist ein Stümper, auf dessen Urtheil Nichts zu geben ist. Zweitens aber ist die Annahme, dass Praxiteles nur ruhige Darstellungen geschaffen, unrichtig. Von den Silenen des Praxiteles sagt der Epigrammatist [4]):

Τέχνας εἵνεκα σεῖο καὶ ἃ λίθος οἶδε βρυάζειν,
Πραξίτελες· λῦσον καὶ πάλι κωμάσομαι.

Seine Mänaden, von denen wir freilich Nichts wissen, als ihre einstmalige Existenz, mögen nicht die Kühnheit des gleichnamigen Werks von Scopas gehabt haben, sie werden aber gewiss in Aufregung und Bewegung dargestellt sein, denn das folgt aus ihrem Namen und Begriff, ausserdem aus dem Gegensatz zu den Thyaden, mit denen sie gruppirt waren. Seine Katagusa — auch ein Mutterschmerz — wird ein wenn nicht äusserlich, doch innerlich tiefbewegtes Werk gewesen sein. Wenn Wagner (p. 245. 246) an den Niobiden grössere Einfachheit und Anspruchslosigkeit, weniger Zierlichkeit findet als an den Wiederholungen des Periboetos, so wird es mir nicht einfallen, ihm zu widersprechen, nur möchte ich mir die Frage erlauben, ob sich nicht ein Grund denken lässt, grade an den Niobiden sparsam zu sein mit Zierlichkeit und Feinheit. Man betrachte die sterbende im Nacken getroffene Tochter, diese schöne gleichsam erbleichende Rose. Leise rieselt der Tod die Glieder hinab, und das Gewand hält inne, als nehme es Theil an der Lähmung des Körpers. Man gebe dem Gewandwurf mehr Zierlichkeit und Feinheit und man darf sich überzeugt halten, dass mit jeder neuen Zuthat der Eindruck schwächer wird. Der Ausdruck dieser Figur fordert die Einfachheit; grade dadurch ist die Statue so vollendet, klar und schön. So ist es auch bei dem Sturz im Mus. Chiaramonti. Vergleicht man ihn mit der entsprechenden Figur der Gruppe, so bemerkt man an ihm Nichts, was allein das Auge anginge, während letztere wie überdeckt ist von unzähligen gebrochenen Linien, in denen sich das Auge wie in einem Netz verliert. Wir verlangen

4) Brunck Anall. II p. 275. n. 2.

nur das durch den Gedanken Nothwendige zu sehn; das soll uns fesseln und ergreifen, störend wäre ein Mehr von Kunst und Feinheit. Beim Periboetos aber verhält sich die Sache grade umgekehrt. Was dort schadet, nützt hier. Denn es kam darauf an, ein thierisches Wesen zu adeln durch die Kunst. Je mehr Grazie und Feinheit, um so mehr verliert der Satyr seine Satyrnatur und wird zu einem höheren Wesen. Mengs, Visconti und Andere [5]) hielten den Praxiteles für den Künstler der Gruppe, weil der Kopf der Niobe ähnlich sei dem der knidischen Venus im Vatican, Hr. Wredow findet Aehnlichkeit zwischen ihm und der knidischen Venus in München. Auf die Epigramme, die zu Gunsten des Praxiteles entscheiden, ist wenig zu geben; kommt es darauf an, Gründe zu finden für ihn, so kann man Folgendes sagen: Cicero lobt die praxitelischen Köpfe, Diodor preist seine Meisterschaft im Ausdruck der Seele, Schelling [6]) bemerkt vom Kopf der Niobe, er sei ein Aeusserstes für die Darstellung der Seele in der Plastik, ein Urtheil, das gewiss Niemand bestreiten wird. Ja man könnte jenen für Scopas geltend gemachten Grund mit mehr Recht gegen ihn anführen und fragen, ob der Künstler eines so extrem kühnen Werks, als welches uns seine Mänade geschildert wird, den Köpfen der Statuen soviel Mässigung und Milde gegeben, ob er nicht vielmehr den Ausdruck des Schreckens und der Furcht stärker markirt haben würde? Von diesen Gründen beruht der erstere auf positiven Nachrichten, ich bin aber weit entfernt, darauf hin zu behaupten, Praxiteles habe die Gruppe gemacht, denn ein solches Urtheil schliesst eine Geringschätzung des Kunstverständnisses der Alten in sich, zu der uns Nichts berechtigt. Man muss daher, wie auch Welcker meint, die Frage unentschieden lassen. Richtig aber hat man aus dem Zweifel des Alterthums auf die Verwandtschaft der beiden Künstler geschlossen, die denn freilich in etwas Tiefern zu suchen ist, als worin Brunn sie findet. Es muss in der Niobegruppe ein Element vorhanden sein, das auf die Kunst des

5) Vgl. die Anführungen bei Welcker p. 218.
6) p. 53. vgl. p. 41 f.

Scopas, ein andres, das auf die des Praxiteles Anwendung leidet. Was ich oben als Eigenthümlichkeit eines Jeden angeführt habe, findet sich vereinigt in der Gruppe, ich halte das für eine Bestätigung jener Unterscheidung. Wir sehn die pathologische Kraft des Scopas, die psychologische Tiefe des Praxiteles, den Sturm der Verzweiflung, aber auch die schmerzlichste Offenbarung der Seele; rauschende Bewegung, wilde Flucht, aber darüber schwebt der Friede der Anmuth. In diesen Gegensätzen wird sich die Kunst des Scopas und Praxiteles bewegt haben, so dass bei dem Einen das eine, bei dem andern das andre Element in den Vordergrund getreten ist. Ist das Gesagte richtig, so dürfte für Jeden die Entscheidung für Scopas oder Praxiteles schwer fallen; ich wenigstens vermöchte sie nicht zu geben und vielleicht erklärt sich auf diese Weise der Zweifel des Alterthums, für den ich sonst keinen Grund angeben kann.

DIE ARTEMIS

aus dem Palast Colonna im Museum zu Berlin.

Artemis Colonna.

Οἶει γάρ με ὑπερβαλέσθαι τῷ λόγῳ, ὃς δέδια μή σοι ἰδόντι ἀσθενής τις ἐπαινέσαι δόξω, παρὰ τοσοῦτον ἀμείνων φανεῖται. Lucian.

Schon Gerhard [1]) dachte in seiner Beschreibung dieser Statue an Praxiteles; ich hoffe, mich wird die folgende Ausführung wenigstens entschuldigen, dass ich sie einer Besprechung dieses Künstlers anreihe. Etwas näher auf sie einzugehn wird gewiss nicht schaden, da ausser einigen kurzen Erwähnungen von Meyer [2]), Müller [3]), Feuerbach [4]) Nichts zur Beurtheilung derselben vorliegt, ihr Werth aber nicht überschätzt wird, wenn man behauptet, dass sie die vielgepriesene Artemis von Versailles an Schönheit weit übertrifft. Eine Abbildung — die einzige, welche ich kenne — findet sich bei Müller [5]), doch ist dieselbe einestheils etwas vierschrötig ausgefallen, anderntheils nicht von der Seite aufgenommen, von der die Statue gesehn sein will, nämlich von der rechten.

Den Kopf loben die Ausleger besonders, Meyer nennt ihn den schönsten unter allen von dieser Göttin erhaltenen und in der That ist es schwer, seiner Schönheit mit Worten nahe zu kommen. Er ist ein Idealkopf in dem oben

1) Berlin's Antike Bildw. p. 45. Von dieser Beschreibung giebt Stahr p. 368 f. einen armen Auszug, fast ganz mit denselben Worten. Ein Irrthum findet sich bei Gerhard: Der Köcher der Statue ist nicht geöffnet, sondern geschlossen.

2) Zu Winckelm. Buch 5. Kap. 2. §. 9.

3) Handb. §. 364, 3. Text z. d. Denkm. p. 19.

4) Nachl. III, p. 129.

5) Denkm. d. a. K. II, 16, 167.

angedeuteten Sinne. Nicht eine Seite der Artemis, ihr ganzes tiefsinniges Wesen steht vor uns[6]). Dichter geben uns einzelne Züge; was wir aus ihnen sammeln und zusammensetzen sehen wir hier mit einem Blick. Mit der Anmuth der Jungfrau vereinigt sich der Ernst der hinraffenden Göttin. Nicht gleichgültig ist der Ausdruck, kalt und streng, dass man ausrufen möchte:

O Gott! Aus diesen Zügen spricht kein Herz.

Keine Leidenschaft bewegt ihre Mienen, keine Regung des Gefühls, aber sie sind umflossen von göttlicher Anmuth. Die Lippen der Artemis von Versailles hebt der Unmuth, wir fühlen uns näher gerückt, weil eine Eigenschaft unsres eignen Wesens uns begegnet. Das Haupt des vaticanischen Apollo ist oben heiter, wie der glanzvolle Olymp, aber unten am Munde sammeln sich die Wolken des Unmuths, wir fühlen Leidenschaft und Erregung; aber vergebens spähen wir in der Artemis Colonna ein Theilchen unsers Selbst wiederzufinden, sie stösst uns zurück wie ein kalt Gorgonenhaupt. Und doch fesselt uns die unsägliche Anmuth, die gleich dem Gold an hephästischen Gebilden[7]) ihre Züge umfliesst. Schlank ist sie, wie die Jägerin auf des Taygetos' Höhen, aber ernst wie die Richterin der Kallisto, sanft ist ihr Pfeil, aber er bringt den Tod. Fast schneidend empfindet man an dieser Statue die Wirkung des griechischen Profils, sie wird erhöht durch die Kälte des Ausdrucks. Unser Auge ist gewöhnt an die Linien der organischen Natur, diese bewegt sich fast überall in wellenförmigen Schwingungen, welche sinken um wieder zu steigen, enden, um wieder zu beginnen, wir sprechen von Einförmigkeit und Starrheit, wo uns grade Linien begegnen. Denn die grade Linie ist die des lang hinstreckenden Todes, der die Wellen des Lebens glättet in ein langes Einer-

6) Dies drücken die ältern Idole der Artemis durch die Attribute, Bogen und Fackel aus. Sie ist Lebens- und Todesgöttin.

7) *ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνὴρ*
ἴδρις, ὃν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Πάλλας Ἀθήνη
τέχνην παντοίην. χαρίεντα δὲ ἔργα τελείει,
ὡς ἄρα τῷ κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις.
Odyss. 6, 232 f.

lei; sie erweckt aber auch den Gedanken des gleichmässig Verlaufenden, des Ewigen, Ungestörten. So ist es hier. Dazu kommt der Blick der Göttin. Ihn reizt kein Gegenstand, er ist ziellos in die Ferne gerichtet; auch dies trägt bei, uns ein Wesen fühlen zu lassen, das still hinwandelt wie die Nothwendigkeit des Todes.

Gerhard nennt die Statue sehr richtig «ächt griechisch gedacht»; sie ist nicht geboren im Rausch eines begeisterten Augenblicks, gleich dem vaticanischen Apollo, der schön ist wie der Gedanke eines Dichters; sein Künstler war entzückt von der Schönheit des Gottes, der Künstler der Artemis hat gläubig seine Gottheit empfunden. Darin liegt ein grosser Unterschied. Ein Anderes ist die Darstellung eines schönen Phantasiegebildes, ein Anderes wenn der Künstler durchdrungen ist von der Realität seines Gottes.

Gehen wir ein in die Einzelheiten des Kopfes, so muss es auffallen, wie treffend alle Bemerkungen der Alten über «praxitelische Köpfe» auf ihn anwendbar sind. Er ist von schöner runder Form, wie die der Niobiden, wie ihn auch Lucian an der Knidischen Venus bewundert haben mag, von der er den Kopf entlehnt in seinen «Bildern»[8]). Das Haar erhebt sich über der Stirn mit grösserer Fülle, als an den Töchtern der Niobe und beschreibt einen schönen Bogen über der graden Linie des Profils. Ohne Schärfe ist der Augenknochen, das Gewölbe des offenen, weithinschauenden Auges. Seine zartgeschwungene Linie erinnert an das *ὀφρύων τὸ εὔγραμμον*, welches Lucian[9]) lobt an der Knidierin. Als das Schönste aber preist Gerhard mit

---

8) Wie die Kleinheit des Kopfes an der Mediceischen Venus ein Beweis ist gegen ihre Identität mit der knidischen — erst Lysippus hat die Köpfe kleiner gemacht — so spricht der ebenfalls verhältnissmässig kleine Kopf der Artemis von Versailles schon allein dagegen, in dieser Statue ein praxitelisches Ideal zu finden, wie Feuerbach (Nachl. III p. 130) will. Die Köpfe des Theseus vom Parthenon, vieler Jünglinge am Fries, auch der Venus von Milo sind mehr länglich als rund. Der Hinterkopf, der am Theseus ziemlich tief liegt und auffallend tief an dem sogenannten Weber'schen Kopf, scheint später höher hinaufgerückt worden zu sein, wie man ihn z. B. am Periboetos sieht.

9) Imag. c. 6. Die richtige Erklärung giebt Meyer zu Winckelm. B. 5. Kap. 5. §. 24.

Recht die dünnen, überaus zarten und feinen Lippen; er erwähnt dabei das Wort des Petronius (cap. 126): osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit. Sie sind nicht schmeichelnd, wie die Lippen der Peitho[10]), sondern von ernsterer Anmuth, wie sie der ewig jungfräulichen Göttin gebühren.

Die Göttin ist dargestellt in mässig eilender, nicht hastiger Bewegung; dadurch treten die schönen Umrisse der Glieder aus dem Gewande hervor. Ihr ganzer Körper ist vornübergeneigt, sie erscheint uns wie schwebend. Das Gewand kräuselt sich bald in zierlichen Falten, bald bewegt es sich in langen tiefgefurchten Linien. Das Köcherband, welches die Brust durchschneidet, veranlasst die anmuthigste Verwirrung, tausend kleine Falten umspielen die strengen, doch nicht unreifen Formen des Busens. Der übergeschlagene Chiton reicht bis über den Leib der Göttin; hier bewegen sich schöngeschwungene Bogenlinien in reizvollem Contrast mit den lang sich senkenden Falten des Gewandschoosses. So vereinigen sich Anmuth und Ernst auch im Gewande. Für die Vortrefflichkeit der Arbeit berufe ich mich auf Meyer's und Hrn. Wredow's Urtheil.

Es könnte scheinen, unsere Statue sei als pfeilabsendende Göttin gedacht. Der rechte Arm ist zurückgezogen wie vom Anspannen der Bogensehne, der linke liegt zwar nicht in der Schusslage, aber man könnte sagen, die Göttin habe so eben den Schuss gethan, sie lasse die bogenbewehrte erhobene Linke sinken und ihr Auge folge dem Fluge des Geschosses. So scheint Feuerbach die Figur aufzufassen und allerdings wäre ihre Stellung dem nicht widersprechend. Er zieht die schöne Statue des Vaticans[11]) zur Vergleichung herbei, die er mit Visconti[12]) den Niobiden oder dem Tityos gegenüber stehend denkt. Allein hiebei ist nicht zu übersehen, dass der Köcher an unserer Statue geschlossen ist. Verbietet aber ein geschlossener

---

10) Anacreont. (15 Bergk.)

χείλος, οἷα Πειθοῦς
προκαλούμενον φίλημα.

11) Mus. Pio-Clem. I, 29.

12) Mus. Pio-Clem. I, 251.

Köcher nicht absolut den Gedanken an den Gebrauch des Pfeiles, wie ihn ein geöffneter wenigstens bei bewegten Statuen hervorruft? [13]) Wollte der Künstler in seinem Werk eine pfeilsendende Artemis erkannt wissen, so kam er der Phantasie des Schauenden zu Hülfe, wenn er den Köcher offen liess, er führte sie irre, wenn er ihn schloss und arbeitete dadurch sich selbst entgegen. Auch der ziellose Blick der Statue möchte daran hindern, sie einem Feinde gegenüber zu denken; von Spannung und Interesse verräth sich überhaupt Nichts in ihr. Hat sie den Bogen gehalten, wie der Ergänzer es angenommen, so kann er ihr nicht zum Gebrauch gegeben sein. Misslich ist es, die Attribute zu bestimmen. Müller meint, sie habe in beiden Händen Fackeln getragen, ebensogut möglich ist, dass sie in der Linken den Bogen, in der Rechten eine Fackel getragen, wie die Artemis zu Segesta und andere Tempelbilder [14]). Es sind noch zwei Eigenthümlichkeiten zu bemerken, zuerst, was auch Gerhard anführt, die Perikarpien an den Armen, dann die durchbohrten Ohrläppchen. Von andern Gottheiten ist der Schmuck der Ohrringe auch an Statuen bekannt [15]), von der Artemis kann ich ihn nur auf Münzen nachweisen [16]). Es brachte mich dies auf die Vermuthung, in unserer Statue ein Tempelbild zu sehen, für welches dieser Schmuck, wie der ganze Ausdruck der Figur vortrefflich sich eignen würde. Eine Bestätigung dafür finde ich in der bestimmten Aeusserung des Hrn. Wredow, er habe bei seinem Aufenthalt in Italien in Erfahrung gebracht, dass die Statue innerhalb eines Tempelraumes gefunden sei.

Nach dieser Ausführung erlaube man mir die bescheidene Vermuthung, dass unsere Artemis zurückgehe auf die

---

13) So wird man sich schwer beim vaticanischen Apollo von dem Gedanken losmachen können, dass der Gott seinen Pfeil wirklich gebraucht hat. Stände er den Eumeniden gegenüber, er würde mit abwehrend erhobener Rechten erscheinen, ähnlich wie ihn ein Vasenbild dieses Gegenstandes zeigt (Overbeck Gall. her. Bildw. Taf. 29, 4).

14) Cic. Verr. IV, c. 34. Vgl. Müller Handb. § 364. 4.

15) Vgl. Winckelm. Buch 6 Kap. 2 § 14.

16) Vgl. die Artemis Soteira auf der Münze von Syracus Müller Denkm. II, 15, 163 a., von Stymphalos I, 41, 180.

brauronische Artemis des Praxiteles, welche Pausanias[17]) auf der Burg von Athen sah. Was gegen diese Vermuthung spricht, weiss ich nicht; was für sie spricht, ist nicht zwingend. Aber was können wir in Ermangelung positiver Entscheidungsgründe Anderes thun, als die Statue selbst fragen, was sie ist? Sind wir nicht in den meisten Fällen darauf angewiesen, nach dem Geist, der uns entgegenweht aus einem Werk, auf seine Zeit und wo möglich auf seinen Künstler zu schliessen? Wahrhaft antik ist die Statue und wahrhaft tiefsinnig zugleich, weil sie die tiefsten Gegensätze in sich schliesst, weil sie nicht das schöne Bild einer Jägerin, sondern das Wesen einer Gottheit darstellt. In die jüngere attische Schule aber fällt die Ausbildung des Artemisideals; geht unsere Statue auf einen griechischen Meister zurück, so würden gegen andere Künstler und Zeiten Gegengründe in Schaaren beizubringen sein. Und wie, fragen wir, wird ein Praxiteles die finstere Göttin von Brauron[18]) gebildet haben? Müller[19]) setzt in seine Zeit die Umbildung der Gorgone; er, der grosse Zauberkünstler, der das Satyrgeschlecht in den Schmelztiegel der Kunst warf, wird jene finstere Gottheit in eine ernste, aber schöne Eumenide verwandelt haben. Beben mochten die attischen Mädchen vor dem Ernst der keuschen Jungfrau; aber lieben mussten sie die Anmuth der kinderpflegenden Gottheit. So ist die Artemis Colonna; ihr Anblick erweckt ein Gefühl gemischt aus Grauen und Entzücken, als träten wir ein in den Eumenidenhain des Sophocles, in dem die Nachtigallen schlagen. —

---

17) I, 23, 7.

18) Vgl. Hermann Antiq. II, § 62, 9 ff. Lauer Syst. d. griech. Mythol. p. 293 f.

19) Hall. Litztg. 1835. II, p. 178.

VASENBILDER.

1. Die Auslösung von Hector's Leiche.
2. Orestes in Delphi.
3. Die erste Scene des sophocleischen Oedipus Rex.
4. Der Tod des Archemoros.

I. Die Auslösung von Hector's Leiche.

Apulische Vase, abgebildet in den Monum. dell' Instit. V, tav. 11 und in Overbeck's Gallerie heroischer Bildwerke Taf. XX n. 4, besprochen von: Minervini Bullet. Napol. IV p. 106 f. Gerhard Archäol. Zeitg. 1844 p. 231 f. Schmidt Ann. dell' Inst. XXI p. 240 f. Overbeck p. 472 f. —

Mit Recht lobt Overbeck die Zeichnung dieses Bildes, nicht geringeres Lob, glaube ich, verdient die Erfindung. Die obere Reihe besteht aus fünf Figuren, deren Mittelpunkt Achill ist. Er sitzt trauernd auf seinem Ruhebett; rechts von ihm steht Athene, links Hermes. Die Anwesenheit der Ersteren, welche zu ähnlichem Zwecke, wie hier, auf dem von Thiersch[1]) herausgegebenen Silbergefäss neben Neoptolemos erscheint, wird nicht dadurch motivirt, dass man sie als Schutzgöttin der Achäer anwesend denkt. Erwägt man, dass grade Athene es war, welche dem Achill Beistand leistete im Kampf gegen den verhassten Troer[2]), so hat ihre Erscheinung hier über der Leiche des Letzteren einen tiefern Sinn. Sie hat dem Lebenden gezürnt; mit dem Todten ist sie versöhnt, sie bittet selbst für seine Leiche. Es ist eine Anerkennung der Heldenhaftigkeit des Hector in derselben Weise, wie sie bei Sophocles[3]) die des in Wahnsinn gefallenen Ajax anerkennt, und wie sie dort den Sieger Odysseus, nachdem sie ihm zur Prüfung die Erniedrigung des Gegners gezeigt hat, zum Maasshalten und zur frommen Scheu gegen die Götter ermahnt (v. 127), so steht

1) Königl. B. Akad. d. Wiss. 1848 p. 107 f.

2) Il. 22, 214 f. So erscheint Athene oft dem Achill im Kampf gegen Hector zur Seite stehend, z. B. Overbeck Taf. XIX no. 3. 4.

3) Ajax 118.

sie hier über der entstellten Leiche des Feindes mit der Mahnung an den Sieger Achill, Maass zu halten in der Rache. Sie selbst ist es, die den Ajax mit Blindheit geschlagen und doch seine Heldennatur anerkennt; so erscheint hier dieselbe Gottheit, die den Hector durch den Achill vernichtet hatte, zum Schutz seiner Leiche [4]). Hermes, der den Priamos in das Zelt des Achilleus geführt hatte, vereinigt seine Bemühungen mit denen der Athene. Dass er mit der Rechten seinen Stab ausstreckt, scheint mir nur Bezeichnung seiner Rede zu sein. Nimmt man mit Schmidt an, dass er gleichsam einen Zauber auf Achilleus ausüben wolle durch seinen Stab, so wird das, was freier Edelmuth war, als durch bewusstlose Nöthigung geschehen erklärt. Es würde eine solche Annahme dem Character Achilleus', wie ihn Welcker [5]) so schön schildert, bedeutenden Eintrag thun. An dem linken Ende der oberen Reihe erscheint Nestor, ihm gegenüber an der rechten Seite sein Sohn Antilochos, wie die Erklärer richtig statt des verschriebenen Amphilochos lesen. Es mag sein, dass Ersterer hier als der «süsse Redner» erscheint, wenngleich seine Rede nicht immer das Herz des Peliden zu rühren verstand, und Letzterer als Freund des Achilleus, aber es liegt noch eine andere Beziehung ihrer Erscheinung zu Grunde, die ich aus ihrer offenbaren Gegenüberstellung folgere, nämlich der Vergleich mit Priamos und Hector. Niemand stand im ganzen Heer der Achäer dem Priamos näher als Nestor. Ihm gleich als Greis und als Vater sollte er auch einen Sohn beweinen, wie jener; einen Sohn, der im Kampf für ihn gefallen [6]), wie Hector im Kampf für das Reich seines Vaters. Nestor ist unter allen Achäern der, welcher am meisten den Schmerz des Priamos zu würdigen und zu fühlen vermochte. Es wiederholt sich in ihm und Antilochos das Geschick des Priamos und Hector, daher ihre Gegenüberstellung [7]). — Die untere Figurenreihe stellt für den

4) Aehnlich ist es, wenn Il. 24, 612 die Kinder der Niobe von den Göttern bestattet werden, von denen sie vernichtet sind.

5) Trilog. p. 429.

6) Pind. Pyth. 6, 30 f.

7) Man möchte hier Phoenix erwarten, wie er auf andern Darstel-

Verstand einen der Zeit nach auf die obere folgenden Moment dar — denn sehr richtig bemerkt Gerhard, dass die Auslieferung des Leichnam's bereits erfolgt ist — aber für die poetische Anschauung existirt dieser Zeitunterschied nicht. Scenen, die verschiedenen Zeiten angehören, rückt die Kunst zusammen mit Hintansetzung dieser Verschiedenheit, und sie darf es, sofern sie diese einzelnen Scenen zu der Einheit eiuess Gedankens zusammenzuschliessen versteht. Auf der canosischen Medeavase[8]) sind weit entfernter liegende Zeiten verknüpft, als hier und doch verbindet sich Alles zu einer Idee. So ist es auch hier. Wir sehen oben die Bitte, unten die Erfüllung; das sind Begriffe, die sich so nothwendig verbinden und zusammenschliessen, dass der Gedanke des Nacheinander gar nicht aufkommt. Was der Dichter in zeitlicher Folge erzählt, stellt der Künstler als nebeneinander stehende Scenen dar, an die man nicht den Begriff der Zeit hinantragen darf. Eine ideale Einheit verbindet sie. Die Leiche Hector's wird von zwei Dienern herangetragen, um mit Golde aufgewogen zu werden. Bei dem Anblick des todten Sohnes erwacht der Schmerz des Vaters von Neuem, denn grade dieser Moment ist dargestellt, wo Priamos die Leiche erblickt. So werden seine Geberden motivirt. Verzweiflungsvoll greift er mit der Rechten nach dem Haupt, um sein Haar zu raufen, mit der Linken streckt er den Zweig über die Leiche, als wollte er sie bekränzen. Dass der Vater die Leiche des Sohnes erblickt, ist eine Abweichung vom Epos, von der ich nicht weiss, ob sie der Tragödie, Aeschylos' Phrygern[9]), angehört oder originelle Erfindung des Künstlers ist. In der Ilias[10]) wird Hector's Leiche den Augen des Vaters entrückt; wenn man bedenkt, dass Aeschylos die Leichenwage eingeführt, — ein Umstand, der mit Recht die Erklärer auf seine Tragödie als Quelle unsers Bildes zurückgeleitet hat

lungen desselben Gegenstandes erscheint (Overb. Taf. XX, 9, 12). Eben sein Fehlen weist darauf hin, dass unseren Künstler in der Wahl seiner Personen besondere Intentionen geleitet haben.

8) Millin Tomb. de Canosa pl. 7.

9) Welcker Tril. p. 424 f.

10) 24, 583.

— so möchte man glauben, dass er dem Priamos den erschütternden Anblick der Leiche nicht erspart hat. Die Erfindung der Leichenwage, die durch die Ilias [11]) veranlasst sein kann, in der Achilleus zum sterbenden Hector spricht:

> ὣς οὐκ ἔσθ' ὅς σῆς γε κύνας κεφαλῆς ἀπαλάλκοι,
> οὐδ' εἴ κεν δεκάκις τε καὶ εἰκοσινήριτ' ἄποινα
> στήσωσ' ἐνθάδ' ἄγοντες, ὑπόσχωνται δὲ καὶ ἄλλα·
> οὐδ' εἴ κεν σ', αὐτὸν χρυσῷ ἐρύσασθαι ἀνώγοι
> Δαρδανίδης Πρίαμος etc.

ist etwas so Gewaltiges, dass ich um keinen Preis die Anspielung darin finden möchte, die Schmidt vermuthet, welcher nämlich mit Bezug auf die Seelenwägung (Il. 22, 209 f.) eine Andeutung auf das baldige Ende des Achilleus darin sieht. Die Aufwägung der Leiche spricht Achill als das Aeusserste aus, was dem Vater möglich sei und während bei der Auslösung des Leichnams nach der Ilias immer nur von einer unbestimmten Vielheit der Geschenke die Rede ist (ἀπερείσι' ἄποινα Il. 24, 502) hatte Aeschylos in grossartig concreter Anschaulichkeit eben dies Aeusserste dargestellt. Dazu kommt, dass man die Analogie des Bernay'schen Silbergefässes [12]), wo ebenfalls die Wage erscheint, ohne irgendwelche Möglichkeit der Andeutung, die Schmidt vermuthet, nicht wird übersehen dürfen. Was die Anwesenheit der Thetis betrifft, so stimme ich in ihrer Motivirung mit Overbeck überein. Wo es galt, weichere Regungen in Achill zu wecken, durfte die Mutter nicht fehlen. Die letzte Figur zur Rechten in der untern Reihe, den ich, wie die Erklärer, als Myrmidonen fasse, bezeigt nach Schmidt ihre Verwunderung über die Auslieferung des Leichnam's. Overbeck sagt ohne nähere Bestimmung «er habe Blick und Schritt wahrscheinlich auf Hector's Leiche gerichtet». Wie seine Bewegung Verwunderung ausdrücken kann, sehe ich nicht ein; auch wäre eine Person von diesem Ausdruck ganz überflüssig, ja störend. Mir scheint,

---

11) 22, 348 f.

12) Overbeck Taf. XX, 12.

er kommt heran, um Einsprache zu thun, um wo möglich die Auslieferung der Leiche zu verhindern. Dem entspricht die Bewegung seiner Rechten. Vielleicht lässt sich aus der Ilias [13]) seine Erscheinung motiviren:

ἐκτὸς μὲν δὴ λέξο, γέρον φίλε. μή τις Ἀχαιῶν
ἐνθάδ' ἐπέλθῃσιν βουληφόρος, οἵ τέ μοι αἰεί
βουλὰς βουλεύουσι παρήμενοι, ᾗ θέμις ἐστίν.
τῶν εἴ τίς σε ἴδοιτο θοὴν διὰ νύκτα μέλαιναν.
αὐτίκ' ἂν ἐξείποι Ἀγαμέμνονι ποιμένι λαῶν,
καί κεν ἀνάβλησις λύσιος νεκροῖο γένηται.

Er characterisirt die Stimmung des Heeres. Zugleich hebt sein Auftreten den Character des Achill. Die roheren Gemüther der Myrmidonen. die er repräsentirt, kennen nicht das edlere Gefühl ihres Führers; sie sehen in dem gefallenen Troer nur den verhassten Mörder des Patroclos; sie treibt das einzige Gefühl der Rache. Von den beiden Flügelknaben ist nach Schmidt der zur Linken im Begriff, Hector's Leiche zu bekränzen, der zur Rechten eine Anspielung auf die Leichenfeier des Patroclos, denn es sei nicht auffallend, dass der mystische Todtencult späterer Zeiten in das Heroenalter übertragen werde. Diese Anspielung auf Patroclos ist einestheils, wie Overbeck bemerkt, nicht deutlich, anderntheils zerstört sie die Einheit des Bildes. Denn die Anspielungen, die Schmidt hier findet, auf Patroclos' Leichenfeier und auf Achilles' Tod, ziehen die Gedanken ab vom Mittelpunkt des Bildes und lassen sie nach allen Seiten auseinandergehen. Um Hector's Leiche dreht sich Alles, warum will man jedem der beiden Eroten eine besondere Beziehung beilegen und sie nicht vielmehr beide auf Hector beziehen? Kranz (als Todtenkranz [14]) — Aristoph. Eccl. v. 538 — z. B. auf der Archemorosvase), Tänie und Schale sind die auf Gräberdarstellungen durch-

13) 24, 650 f.

14) Nach Voss bei Welcker A. Denkm. I, 379 auf die durchrannte Laufbahn des Lebens zu beziehen. Overbeck p. 475 bemerkt, er habe «statt der gewöhnlichen Grabattribute einen Kranz». Vgl. hingegen schon Lessing Wie die Alten etc. Bd. V, p. 284.

gängig erscheinenden Geräthe [15]), warum sollen diese Eroten nicht die Bestattung Hector's andeuten? Wenn dieses Amt Eroten übertragen ist, so braucht man nicht gleich an mystische Genien zu denken; bei Philostr. Imag. II, 30 zünden Eroten den Scheiterhaufen der Euadne an, wobei gewiss Niemand an Mysticismus denken wird. Für mich liegt eine gewisse Zartheit darin, dass grade Eroten den entstellten Leichnam schmücken und bestatten sollen. Keineswegs sind diese beiden Knaben etwas Ueberflüssiges oder Störendes, sondern eine sehr schöne Zuthat des Künstlers, die in engster Beziehung zu Hector steht. Sie erwecken den Gedanken, dass der misshandelten und geschändeten Leiche des edelsten Troers doch zuletzt die gebührende Ehre des Begräbnisses zu Theil geworden ist, und in dieser Auffassung sind sie der versöhnende Abschluss des Ganzen. —

Wundervoll ist die Mischung und Abstufung der Affecte in unserm Bilde. Unten der verzweifelte Schmerz des Priamos, über ihm die tiefe Trauer Achill's; links das sinnende Mitleid Nestor's, rechts die stille Ruhe des Antilochos! Wie im Drama, so wird in der Kunst allem Bewegten sanfte Ruhe beigemischt, es wird der stürmische Wogenschlag der Leiden und Leidenschaften wie mit heiterer Meeresstille umkränzt.

II. Orestes in Delphi.

Vasenbild, abgebildet in Gerhard's Denkm. und Forschungen 1853. Taf. 59, erklärt von C. v. Paucker p. 129 ff.

Der Erklärer erkennt in diesem Bilde unter Voraussetzung eines nicht überlieferten Mythus die Dioskuren in Delphi. Nur sehr zwingende Gründe können nach meiner Ansicht solche Annahmen entschuldigen; diese finde ich hier aber so wenig, dass vielmehr Manches gegen die Erklärung spricht. Dass die pythische Orakelstätte dargestellt ist,

15) z. B. im Berl. Mus. 1054. Erstere zur Schmückung der Grabstelle wie No. 951. 1027. 2029. R. Rochette Monum. Inéd. Pl. 30. 78.

scheint gewiss und ist durch v. Paucker ausführlich auseinandergesetzt; seine Gründe für die Dioskuren sind folgende. Zunächst die Anwesenheit des Zeus, denn diesen erkennt er in der bärtigen, Scepter tragenden Figur an der linken Seite des Bildes. Warum sie Zeus sein soll, dafür ist kein Grund angegeben; ich gebe gern zu, dass der ganze Habitus der Figur dem Zeus nicht unangemessen ist, aber liegt es nicht näher, in einer delphischen Orakelscene an eine andere Person zu denken, den προφήτης? Die Gottheit spricht an der Orakelstätte durch ihre Diener und diese erwartet man im Gespräch mit denen, die zum Orakel kommen, nicht die Gottheit selbst, am allerwenigsten den Zeus. Auch der glückverheissende Vogel, der zur Rechten der beiden Jünglinge fliegt, würde seine Bedeutung verlieren, wenn der Gott, der ihn sendet, selbst anwesend wäre. Die weiteren Gründe v. Paucker's sind hergenommen von der Verschiedenheit der beiden herankommenden Jünglinge in Tracht, Stellung, Haltung der Lanzen u. s. w., was alles bis in's Kleinste symbolisch bestimmt sein soll. Dass der Eine der Jünglinge die Lanze in der Rechten, der Andere in der Linken trägt, wird mit Verweisung auf eine Stelle des Suidas als den Dioskuren eigenthümlich erklärt. Ich glaube, die Vasenerklärung verliert alle Sicherheit, wenn man die einzelne Erscheinung eines Bildes für sich betrachtet, ohne sich nach Analogien umzusehen. Man braucht nicht gar viel Vasen zu vergleichen, um zu dem Resultat zu kommen, dass die Verschiedenheit im Tragen der Lanzen aus rein künstlerischen Absichten entspringt. Und der Grund hiefür ist leicht einzusehen. Er liegt darin, dass jede fortschreitende Kunst in der einzelnen Figur und in der Gruppe Gegensätze zu entwickeln strebt. So ist es in der Architektur; der monolithe Bau ist eine gegensatzlose Einheit; sobald sich der Gegensatz tragender und getragener Glieder entwickelt, entsteht Schönheit und Leben. Denn der Gegensatz ruft die Bewegung, das Entgegenstreben zweier Principien hervor. Die uralten Terracotten der Plastik[1]) entsprechen ganz den Monolithen der Architektur,

1) Beisp. bei Gerhard Ant. Bildw. Taf. 1 ff.

sie zeigen noch Nichts von Trennung und Gegensatz in den Gliedern. Sobald ein künstlerisches Streben erwacht, sucht man den Gegensatz. Sollte von diesem durchaus nothwendigen Fortschritte der Kunst Nichts in die Malerei übergegangen, sollte hier symbolische Bestimmung sein, was dort Jedermann als künstlerisches Princip anerkennt? Und in Betreff der Gruppirung haben die alten Maler ebensogut gewusst, wie die Plastiker, dass durch gleiche Stellungen eine Gruppe auseinanderfällt, durch gegensätzliche sich zusammenschliesst. Dieselbe schöne Gruppirung, die wir bewundern an der Gruppe von St. Ildefonso zeigt z. B. ein pompejanisches Wandgemälde, welches Iphigenia in der Mitte zwischen Orest und Pylades zeigt[2]). Die beiden Jünglinge sind bis in's Kleinste gegensätzlich gruppirt, in der Stellung der Füsse, in der Biegung des Körpers, in der Haltung der Lanzen; diese Gegensätze schliessen sich mit der Iphigenia zur schönsten Harmonie zusammen. In der Entwickelung der Vasenmalerei ist der Mangel oder das Vorhandensein gegensätzlicher Anordnung ein durchgreifendes Kriterium des Stils. Die Figuren der archaischen Malerei stehen wie commandirt, sie haben keine gegensätzliche, sondern absolut gleiche Stellung, jede Figur gleicht in ihrer Bewegung vollkommen der andern. Dagegen vergleiche man die schönen Gruppen auf der Archemorosvase. Kapaneus und Parthenopaios bilden zusammen einen Gegensatz zu Euneos und seinem Begleiter und jede dieser Gruppen enthält in sich wieder Gegensätze in der Stellung und Haltung der Lanzen. Die Beispiele für die Verschiedenheit im Tragen der Lanzen sind unzählig[3]). Auf den archaischen Parisurtheilen tragen die Göttinnen Scepter oder Lanze alle in derselben Hand; auf denen des vorgerückteren Stils tritt eine Abwechslung ein[4]). Nach diesen Analogien wird man auch unser Bild beurtheilen müssen. Die Stellung ferner der beiden Jünglinge soll symbolisch auf Auf- und Niedergang deuten, die des Erstern sei eine auf-, die des Letztern

2) Overbeck Gall. Taf. XXX, 12. Vgl. Taf. XXIV, 19.
3) Vgl. Overb. II, 5. XII, 9. XIII, 7. XXVIII, 7. XXIX, 11. XXX, 12 etc.
4) Vgl. Overb. IX, 3. 7 mit X, 3. 4.

eine absteigende. Wie man die Stellung des Jünglings zur Rechten des Bildes eine absteigende nennen kann, sehe ich nicht ein, aber gesetzt, sie wäre es, so muss man doch auch hier fragen, ob ein solcher Unterschied sich durchgängig bei den Dioskuren findet, denn nur in diesem Fall ist ein anderer Grund anzunehmen, als künstlerische Absicht. Schon das Vasenbild bei Müller (A. Denkm. I, 46, 212) liefert den Gegenbeweis. Kastor erscheint dort in derselben aufsteigenden Stellung, die hier nach v. Paucker's Ansicht den Polydeukes characterisirt. Es liegt gewiss eine unverdiente Geringschätzung der Vasenmaler darin, wenn man ihnen alles Eigne nimmt und sogar Stellung und Haltung der Figuren nicht als künstlerische Erfindung, sondern als symbolisch bestimmt ansieht. Und doch hat ein Zeuxis Zeichnungen für die Topfmaler geliefert![5]). Ein weiterer Grund für die Dioskuren ist nach v. Paucker die Verschiedenheit der Fussbekleidung. Wie auf der Talosvase[6]), so sei hier nur dem Einen der Brüder die Fussbekleidung gegeben. Dies Argument ist ebenso unzulässig, wie die übrigen. Auf dem Gemälde bei Hirt (Bilderb. XXVI, 14) haben beide Dioskuren Schuhe, es wechselt hier ebenso wie bei andern Personen. So hat Iason (Annali dell' Inst. XX tav. d' Agg. G.) Schuhe, nach Panofka[7]) als Thessaler; auf der Talosvase, wie auf dem Bilde des Drachenkampfes (Ann. XXI, tav. d' Agg. I*) fehlen sie ihm. Orest und Pylades erscheinen bald mit, bald ohne Schuhe und häufig hat nur Einer von ihnen Fussbekleidung[8]). Auf der Archemorosvase ist Parthenopaios unbeschuht im Gegensatz zu Kapaneus. Will man nicht gradezu Nachlässigkeit annehmen, wofür bekanntlich grade die apulische Malerei reichliche Belege giebt[9]), so weiss ich keinen andern Grund, als ein Streben nach Abwechslung.

Die Erklärung v. Paucker's ging von Unsicherheiten

5) Plin. XXXV, cap. 36, § 4. Vgl. Thiersch, Ueber ein Silbergefäss etc. Königl. B. Akad. d. Wiss. 1848 p. 136.

6) Gerhard Archäol. Ztg. 1846. Taf. 44.

7) Ann. XX p. 168. 8) Overb. Taf. XXIX. XXX.

9) So gleich unsere Vase. Die äusserste Figur links hat nur eine Sandale.

aus, musste daher auch zum Unsichern kommen. Dagegen spricht ausserdem dies. Der am rechten Ende des Bildes erscheinende Jüngling hat weit mehr das Aussehen eines begleitenden Freundes, als das eines Gleichbetheiligten. Dass er wenigstens nicht in demselben Maasse interessirt ist, scheint mir offenbar. Ferner ist die Handbewegung der Priesterin nach meiner Ansicht ganz anders aufzufassen. Wie die Figur an den furor der Sibylle (Virg. Aen. VI, 48 f.) erinnern kann, begreife ich nicht, ebensowenig wie die Auffassung der Priesterin als einer Declamirenden. Man streckt doch beim Declamiren den Arm vor, aber hier zieht ihn die Priesterin zurück, sie erhebt ferner, was namentlich die Rechte deutlich zeigt, die Hände wie abwehrend und zurückweisend. Erstaunen, vielleicht ein leichter Schreck ist es, was sich in ihrer Handbewegung ausspricht; und wie lässt sich dies anders motiviren, als durch die Rede des vor ihr stehenden Jünglings?

Mehre Erklärungen hat v. Paucker zurückgewiesen, die mir auch nicht zu passen scheinen, aber mich wundert, dass er nicht an den Orakelspruch gedacht hat, der vielleicht von allen der berühmteste ist, ich meine den, welcher dem Orestes die Rache an der Mutter befohlen hat. Ich glaube, auf diese Orakelbefragung des Orestes lässt sich unser Bild ungezwungen deuten. Electra hatte den in Phocis lebenden Orest durch wiederholte Boten an die dem gemordeten Vater schuldige Rache erinnert. Er macht sich auf zum delphischen Gott und erhält hier den gewaltigen Orakelspruch (*μεγασθενὴς χρησμός* Aesch. Choeph. 270 f.), an den Mördern des Vaters die gebührende Strafe zu vollziehen. Auf unserer Vase sehen wir Orest im Gespräch mit der *προμάντις*; er erzählt ihr sein Begehr und diese Erzählung ist's, was die Handbewegung der Frau veranlasst. Die Priesterin bebt gleichsam zurück vor seinen Worten, aber der zur Rechten fliegende glückverheissende Vogel lässt uns über den Ausgang nicht zweifelhaft. Der Jüngling hinter Orest ist Pylades, der am andern Ende des Bildes erscheinende Bärtige der *προφήτης*[10]), dessen Er-

10) Hermann Antiqq. II, 40 n. 13.

scheinung ganz dem Habitus entspricht, den uns die mit gottesdienstlichen Verrichtungen beschäftigten Personen zeigen[11]). Die Anwesenheit des Hermes wird motivirt durch Bilder und Schriftsteller. Auf zwei Vasen[12]) erscheint Hermes neben Orest und Electra an der Stelle des Agamemnon; in den Choephoren (v. 2) ruft Orest ihn an zur Bundesgenossenschaft bei seinem Vorhaben und an vielen andern Stellen[13]) wird er besonders zur Rache aufgerufen. Dadurch also, dass er besonders Helfer ist in dem Unternehmen, über welches Orest hier das Orakel befragt, wird seine Erscheinung begründet. Nicht leicht hat ein Orakelspruch so grosse Berühmtheit erlangt, wie der, welcher die Rache an der Mutter befohlen hat, und wenn meiner Deutung dieses Bildes sonst Nichts im Wege steht, so verdient sie desswegen den Vorzug, weil sie sich auf ein durch die Dichter berühmt gewordenes Factum stützt.[14]).

III. Die erste Scene des sophocleischen Oedipus Rex.

Die Vase ist abgebildet in: R. Rochette Monum. Inéd. Pl. 78. Inghirami Vasi fitt. III, 248. Overbeck Gall. Taf. 2, 11, besprochen von: Raoul Rochette p. 409 f. Lettres archéol. p. 170. Inghirami (welcher ganz der Erklärung Rochette's folgt) p. 94—96. Müller Gött. Gel. Anzgen 1834 p. 182 f. Handb. §. 412. 3. Welcker A. D. III, p. 393 f. Panofka Archaeol. Ztg. 1845 p. 33 f. Overbeck p. 63 f.

Ich halte fest an der mythischen Deutung Müller's im

11) Overb. Taf. XIV, 9. Archäol. Ztg. 1845. Taf. 35. 36. Ann. XX, tav. d' Agg. K. L. etc.

12) Overb. Taf. XXVIII, 5. Millingen Peint. d. V. pl. 45.

13) Aesch. Choeph. 124 f. 727. Soph. Elect. 111. 1395. Mit List (δόλοισι Electr. 35 f.) soll Orest nach Apollo's Spruch das Rachewerk ausführen, Hermes aber ist δόλιος.

14) Vgl. O. Jahn, Archäol. Aufs. p. 150.

Gegensatz zu der mystischen des ersten Herausgebers, Raoul Rochette, welcher die Einführung eines Knaben in die Mysterien dargestellt wissen will [1]). Müller erblickt hier Oedipus im Wortwechsel mit Tiresias nach Soph. Oed. Tyr. v. 315 f. und ihm stimmen die übrigen Erklärer bei. Vergleicht man die sophocleische Scene mit unserm Gemälde, so wird man nicht läugnen können, dass der Ausdruck desselben seinem Vorbilde wenig entspricht. Die Haltung des Oedipus ist durchaus nicht dem heftigen Auftritt angemessen, den wir bei Sophocles lesen. Niemand wird sich nach der Darstellung des Dichters den Oedipus ruhig sitzend denken, sondern aufs Höchste gereizt und erbittert. Denn die Leidenschaftlichkeit ist ja sein eigentlicher Characterzug. Nach Müller's Annahme hätte der Maler grade das nicht dargestellt, was den Oedipus besonders eigen ist. Ich schlage desswegen vor, unsre Vase auf den Anfang des sophocleischen Stücks zu beziehn. Die beiden Personen, die man bisher als Tiresias von einem Knaben geführt angesehen hat, sind nach meiner Annahme der Zeuspriester, der im Anfang des Stücks als Sprecher der thebanischen Bürgerschaft erscheint, mit Einem der Knaben, welche flehend (ἱκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι v. 3) zum Palast des Oedipus wallen, um von seiner Weisheit die Mittel zur Abwehr der Pest zu erfragen. Der Künstler konnte nicht besser die allgemeine Noth der Bürger bezeichnen, als dadurch, dass er die zarte Jugend und das hohe Alter zu ihren Repräsentanten wählte und bei Sophocles selbst werden v. 16. 17. die flehenden Knaben mit den bejahrten Priestern zu einem schönen Gegensatz zusammengestellt. Bei dieser Annahme finden manche Einzelheiten eine, wie ich glaube, treffendere Erklärung. Zunächst ist die auf Tiresias gedeutete Person abweichend von den sonstigen Vorstellungen desselben nicht blind, ein Umstand, den Rochette mit demselben Rechte betont, mit dem Welcker

1) Schon das Vogelscepter in der Hand der sitzenden Figur in der untern Reihe ist etwas dem „Pontife-Roi" durchaus Unangemessenes; es characterisirt den weltlichen König (Millin Tomb. de Canose pl. 7. Overb. Taf. 28, 2.).

(A. D. III p. 272) ihn geltend macht gegen Millingen in Betreff des Vasenbildes bei Millingen Peint. de V. Pl. 23, welches Letzterer auf Oedipus in Kolonos, Ersterer auf Atreus und Thyestes bezieht. Welcker begegnet diesem Einwand durch folgende Worte: «dem Tiresias waren die Augen nicht ausgestochen und eine Blindheit giebt es, die man den Augen nicht ansieht; durch die Stellung und Führung des lorbeerbekränzten Sehers ist. die Blindheit hinlänglich ausgedrückt, um einer Entstellung der Augen zum Kennzeichen entbehren zu können», und ähnlich sagt Overbeck «die Blindheit des Sehers ist, weil sie nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der augenblicklichen Situation und Begebenheit steht (wie dies z. B. bei dem eben durch Hecabe geblendeten Polymestor auf der Vase Taf. 28, 2 der Fall ist) durch den führenden Knaben ausreichend bezeichnet». Ich kann mir nicht denken, dass die Blindheit etwas so Unwesentliches ist, dass sie je nach der dargestellten Situation ausgedrückt oder weggelassen werden dürfte. Bei einem Seher zumal ist sie etwas Wesentliches, besonders beim Seher Tiresias im sophocleischen Drama. Der Lorbeerzweig ferner in der Hand des Knaben, der ihm nach meiner Auffassung als ἱκέτης gegeben ist, wäre nach der Erklärung Müller's mindestens überflüssig, und auffallend wäre auch das mit einem Tempelchen geschmückte Scepter in der Hand des Tiresias. Müller meint, es könne ein mantisches Skeptron sein, indessen scheint mir das Tempelchen auf demselben zu sprechend für seine Bestimmung, um es anders als auf einen Priester beziehn zu können. Panofka sagt, das Scepter characterisire den Tiresias als Priester und Seher, aber Tiresias ist nur Seher und ein solcher hat keine Beziehung zu einem Tempel. Das am Scepter herabhängende, mit Troddeln besetzte Band findet sich vielfach an den Schlüsseln von Priesterinnen [2]). Mehr aber als diese Einzelheiten urgire ich die Haltung des Oedipus, die zu ruhig ist, um ihn dem Tiresias gegenüber zu denken. Ich glaube, es widerspricht nicht dem Bilde, die Scene dargestellt zu sehn, in welcher Oedipus der fle-

2) O. Jahn Ann. XX p. 209.

henden Bürgerschaft Theben's die tröstende Versicherung ertheilt, dass er zum delphischen Gott gesandt habe um Rettung aus der Noth. Nehmen wir diesen Moment an für unser Bild, so treffen wir denselben, von dem das Drama als Ausgangspunkt der stufenweise fortschreitenden Enthüllung anhebt: die Pest liegt über Theben, Oedipus forscht nach dem Zorn des pestsendenden Gottes und erfährt sein eignes Unheil. Und sehr schön ist grade dieser Ausgangspunkt der tragischen Entwicklung vom Künstler gewählt, denn er ruft dem Beschauer den ganzen Verlauf des Dramas vor die Seele; er zwingt uns, das Geschick des Oedipus bis zu seiner schrecklichsten Höhe selber im Geiste zu verfolgen. Woher aber Schuld und Unglück des Oedipus stammt, das zeigt die hinter Oedipus stehende Figur, in der ich mit Müller, Welcker und Overbeck Iokaste erkenne [3]). Overbeck will veranlasst durch die der Iokaste beigegebenen Attribute, Spiegel und Badbecken, den ganzen Auftritt «in's Innere des Hauses und gleichsam der Familie» verlegen. Dies ist nicht griechisch [4]), auch widerspricht der neben Iokaste aufsprossende Zweig. Das Beispiel Polygnot's [5]) kann uns lehren, dass man eine so äusserliche Genauigkeit nicht verlangen darf, zumal wenn tiefere Gründe den Künstler zu dieser Abweichung veranlassten. Polygnot hatte in seiner Zerstörung Ilion's in einer Scene ein Geräth der *αὐλή* und der innern Frauengemächer mit einander verbunden, das *λουτήριον* und den *βωμός*. Mochte er durch das Badbecken den Gedanken ausdrücken wollen, das Schrecken und Verwirrung bis in das Innerste der Häuser dringen, so hat er es doch mit dem *βωμός* zu einer Scene vereinigt. Der Altar aber ist wohl der des *Ζεὺς ἑρκεῖος* nach cap. 27, 2, wo Pausanias den Platz, den Priamos in Polygnot's Gemälde einnahm, dadurch motivirt, dass er nach Lesches fern vom *ἑρκεῖος*

3) Panofka nennt sie Dirke aber ohne ihre Erscheinung zu motiviren und ohne zu begründen, warum grade hier der Spiegel den Namen begründen soll.

4) Vgl. O. Müller Literat. Gesch. II p. 50. 204.

5) Paus. X, 26, 9.

getödtet sei. Auch unter den Vasenbildern finden sich Beispiele, wo ein Geräth des innern Hauses keineswegs in dem ihm eigentlich bestimmten Raum erscheint. So ist auf einer Vase des Berliner Museums [6]) in der Mitte des Bildes ein Steinsitz, zur Seite ein Badbecken gemalt. Mir gelten die Attribute der Iocaste, Spiegel und Badbecken, als treffender Ausdruck ihres Characters (Soph. Oed. Tyr. v. 977 f.) Auf der Stadt lastet die Pest, die Bürger flehen um Rettung, aber Iokaste ist sorglos mit Putz und Schmuck beschäftigt (*εἰκῇ κράτιστον ζῆν*). Wodurch liesse sich besser ihre leichtsinnige Verachtung göttlicher Schickungen characterisiren? In Betreff der obern Götterreihe darf man meiner Ansicht nach nicht an die thebanischen Localgottheiten denken, die nur in äusserm Zusammenhang mit Oedipus stehn; sie haben innerlichen Bezug zu ihm. Ueberhaupt kann ich mir nicht denken, dass diese Götterversammlungen der Vasen irgendwo als theilnahmlose Zuschauer oder als Bezeichnungen der Oertlichkeit zu fassen sind. Ich wüsste nicht, warum sie nicht aus demselben Grunde gemalt sein sollten, aus dem auf neuen Gemälden Gott und Christus über Märtyrerdarstellungen und andern Scenen erscheinen. Sie erscheinen als die Lenker menschlicher Geschicke, bald strafend und rächend, wie über den Niobiden, bald heilend und beruhigend wie auf der Archemorosvase. Nicht bloss künstlerisch anstössig, sondern auch verletzend für das Gefühl wäre es, wollte man sich theilnahmlose Götter über leidenden Menschen denken. Die archaische Vasenmalerei stellt wie das Epos neben den kämpfenden Helden die schützende Gottheit; die spätere dramatische Malerei will ihre Götter ebenso angesehn wissen, wie sie in der Tragödie erschienen und es liegt etwas tief Wohlthuendes darin, über bewegten Darstellungen, wie z. B. auf der Medeavase von Canosa [7]) die stille Ruhe der obern Götter zu sehn. Unser Bild zeigt deutlicher als anderswo die Bedeutung dieser Göttererscheinungen. Für Apollo erkennt Müller eine tiefere Beziehung zum Geschick

6) Gerhard Berlin's Ant. Bildw. No. 1018.

7) Millin Tomb. de Canose Pl. 7. Vgl. O. Jahn Archaeol. Ztg. 1847 p. 34 f.

des Oedipus an; in Betreff der zu seiner Linken sitzenden Gottheit, die ich mit den Erklärern für Aphrodite halte, bemerkt Welcker sehr richtig «sie habe zugleich Bezug auf den Stoff, auf die Liebesverbindung, die so unglücklich sich entwickelte», nur glaube ich, dass sie einzig und allein aus diesem Grunde erscheint; die dritte Gottheit dagegen fasst man als die thebische Pallas Onkaea. So viel ich weiss, steht diese in keiner innern Beziehung zum Oedipus; sie würde also nur als Gottheit des Locals erscheinen. Warum aber grade diese? Und ist es nicht eine auffallende Incongruenz, zwei innerlich so tief betheiligten Gottheiten eine dritte nur äusserlich verbundene hinzuzufügen? Man beachte ferner den Ausdruck. Apollo ist, wie die bedeutsame Erhebung seiner Hand beweist, der Redende; beide Göttinnen horchen ihm zu, sie haben beide das Haupt auf ihn gerichtet und auch daraus darf man schliessen, dass sie beide in gleicher Weise betheiligt sind. Der Zusammenhang scheint mir dieser: unten herrscht die Pest, oben erscheint der Gott, der sie gesandt hat. Zu seiner Linken erscheint Aphrodite als die Gottheit der *λέκτρα δυσώνυμα* des Oedipus (Oed. Colon. v. 525), zu seiner Rechten die athenische Gottheit, in deren Gebiet das Leiden des Oedipus ein Ende hat (Oed. Col. v. 87 ff). Erstere bezeichnet den unseligen Anfang, Letztere den glücklichen Schluss seiner Leiden; Apollo aber verkündet den beiden Göttinnen, wie das Geschick des Oedipus sich erfüllen wird. So ruft das Bild die ganze Kette der Leiden hervor, die den Oedipus betrafen, enthält aber in der Person der Athene die Hinweisung auf die *χώρα τερμία*, wo den schwer Geprüften Erlösung und Verklärung erwartete.

Die neben der Aphrodite befindliche Lampe bezieht Müller auf erotische Pervigilien und Welcker begründet dies weiter[8]). Ich bezweifle nicht, dass sie diesen Sinn haben kann[9]), aber man möchte gern von einem so hoch-

8) Kl. Schr. II p. 137.

9) In einem Epigramme des Meleager (Brunck Anall. I p. 33 n. 114) heisst es:

Ἄνθεμά σοι Μελέαγρος ἐὸν συμπαίκτορα λύχνον,
Κύπρι φίλη, μύστην σῶν θέτο παννυχίδων.

tragischen Mythus, wie dem des Oedipus, solche Gedanken fernhalten, zumal da doch sonst den Göttern Attribute gegeben werden, die der dargestellten Situation durchaus angemessen sind. Es scheint mir keineswegs nothwendig, die Lampe speciell auf Aphrodite zu beziehn, sie kann auch dem ganzen Raum angehören, den die drei Götter einnehmen, ebenso wie der Candelaber auf der oben besprochenen Priamosvase. Das Symbol steht vereinzelt da; sieht man sich im antiken Cult nach Belegen um, so liegt es nahe, an die Tempellampe und ihre Bedeutung zu denken. An diese knüpfen sich die Gedanken der Reinheit und Heiligkeit [10]); vielleicht darf man hier durch die Lampe die Götter und ihren Sitz als heilig und rein bezeichnet sehn im Gegensatz zu der Pest, die über Theben verhängt ist, im Gegensatz zum Oedipus als *ἐναγής*, und darf man mit Rochette den über Apollo aufgehängten Stierschädel fassen als manière symbolique d'indiquer un temple [11]), so gereicht das zur Bestätigung meiner Ansicht.

In Betreff der neben Apollo befindlichen Kästchen schliesse ich mich Müller's Ansicht an. Mit Panofka's Erklärung kann ich schon desswegen nicht übereinstimmen, weil sie nur den einen vorliegenden Fall berücksichtigt. Man wird aber gewiss nicht für jeden besondern Fall eine besondere Erklärung dieser Geräthe aufstellen dürfen. Vielfach mögen sie dienen als Mittel für graziöse Haltungen der Figuren oder auch nur, wie manches Andere in der unteritalischen Malerei den Zweck der Raumfüllung haben.

IV. Der Tod des Archemoros.

Die Vase ist abgebildet bei Gerhard Archemoros und die Hesperiden. Eine aus den Abhandl. der königl. Akad. besond. abgedruckte Vasenerklärung Berlin. 1838 Taf. 1.

10) Vgl. Böttticher Tektonik II p. 177 f.
11) Vgl. Feuerbach Nachl. IV p. 81.

und bei Overbeck Taf. 1, 3., besprochen von Braun Bullet. dell' Inst. 1835 p. 193 f. Gerhard a. u. O. Overbeck p. 114—119.

Der hauptsächlichste Unterschied meiner Auffassung dieses Bildes von der der Erklärer besteht darin, dass ich dasselbe nicht in zwei aufeinanderfolgende Scenen zerlege, sondern als Einheit auffasse. Für alle Gefässe ähnlicher Form, Kalpis, Hydria, Krater, Stamnos u. s. w., deren Darstellungen sich mit einem Blick übersehn lassen, scheint mir, wo nicht mehrere Figurenreihen durch Striche getrennt sind, diese Auffassung möglichst festzuhalten, im Gegensatz zu Kylix, Pinax und ähnlichen Gefässen, die in ihren Darstellungen mehr dem Relief entsprechen. Auf unsrer Amphora soll sich nach der Erklärer Ansicht eine Figur der mittleren Reihe in der untern wiederholen, ganz nach Art des Reliefs, in dessen verschiedenen Scenen ein und dieselbe Figur oft wiederkehrt. Ist diese Annahme richtig, so kann allerdings nicht von einem einheitlichen Ganzen die Rede sein; es sprechen aber nicht bloss innere Gründe dagegen — die Gesammtidee des Bildes, welche die engste Verbindung der einzelnen Scenen fordert, würde zerstört und zerstückt — sondern auch unläugbar äussere. Es soll nämlich die in der untern Reihe erscheinende Frau, welche den Leichnam des Archemoros bekränzt, dieselbe sein mit der, welche in der mittlern durch Namensbeischrift als Hypsipyle bezeichnet ist. Dem steht entgegen, dass Erstere nach der Zeichnung Gerhard's ganz entschieden kahl- oder weissköpfig ist, Letztere dagegen blühendes Haar trägt. Die Zeichnung Overbeck's giebt freilich der untern Frau dieselben Haare, wie der obern; da dieselbe aber, wie im Text (p. 114) bemerkt wird, nach der Gerhard's angefertigt ist, so darf ich es für ein Versehn erklären, sowie es ein weiteres Versehn ist, dass statt der am Saum von Amphiaraos' Gewande befindlichen bei Gerhard deutlich sichtbaren Flügelfiguren nur undeutliche Striche gezeichnet sind. Zu dieser Verschiedenheit der Haare kommt die Verschiedenheit der Grösse. Die drei in den Intercolumnien stehenden Hauptpersonen des Ganzen sind durch ihre Grösse ganz entschieden hervorgehoben; auch das hin-

dert, die Hypsipyle wiederholt zu denken. Ich erkenne in der greisen Frau unten eine Person, die auf Bildwerken noch zu wenig nachgewiesen ist, nämlich die Amme des Archemoros, denn es steht Nichts im Wege, die Hypsipyle, welche nur eine von Lemnos gekaufte Sklavin war, als Wärterin aufzufassen. Aus ihrer Geschichte scheint sogar hervorzugehn, dass sie nicht die Amme, sondern nur die Wärterin des Archemoros gewesen ist, da sie ausserhalb des Hauses auf einer Wiese mit dem Kinde beschäftigt von den argivischen Heerführern angetroffen wurde [1]). Die Thätigkeit der Amme aber, wie es auch dem Alter, in dem sie uns zu erscheinen pflegt, angemessen ist, scheint aufs Haus beschränkt gewesen zu sein [2]). Das Verhältniss der Amme aber zu ihrem Pflegling ist ebenso ein Pietätsverhältniss, wie das des Pädagogen und in gleicher Weise durch die Tragödie ausgebildet [3]). Sie ist daher eine eben so nothwendige Theilnehmerin an Freud' und Leid ihres Hauses, wie jener. Mit dem Pädagogen vereint erscheint sie auf der canosischen Medeavase [4]); hier ist durch die symmetrische Gegenüberstellung beider, indem sie gleich weit entfernt vom Könighause stehn, ihr gleicher Bezug zu demselben ausgesprochen. Ausser einigen unten anzuführenden Reliefs glaube ich sie auf zwei vielbesprochenen Wandgemälden aus Pompeji und Herculanum [5]) zu erkennen. Dass auf diesen die Personen der Haupthandlung Orestes, Pylades, Iphigenia sind, ist überzeugend von Lersch [6]) nachgewiesen, gegen seine Erklärung der Nebenpersonen theile

---

1) Argum. Pind. Nem. 2.

2) Eustath z. Il. VI, 399. *τίτθαι ..... αἱ τοὺς τιτθοὺς παρέχουσαι, ὅπερ ἐστὶ μαστούς, ἐξ ὧν καὶ βρέφος ὑποτίτθιον τὸ ὑπομάζιον· τιθηνοὶ δὲ ἔτι δὲ καὶ τροφοὶ, ὧν τὸ ἀρσενικὸν οἱ τροφεῖς, αἱ τὸν ἄλλον πόνον μετὰ τὸν ἀπογαλακτισμὸν ἀναδεχόμεναι ἤγουν περιφέρουσαι καὶ προσπαίζουσαι τοῖς τροφίμοις καὶ ἄλλως ἐπιμελῶς ἐκτρέφουσαι.* Vgl. Hermann Antiq. III, 33. 5. Zur letzten Klasse gehörte Hypsipyle.

3) Aesch. Choeph. 743 f. Soph. Niob. fr. 400 Dind.

4) O. Jahn Archaeol. Ztg. 1847 p. 36.

5) Overbeck Taf. XXX, 13. 14.

6) Archaeol. Ztg. 1848 p. 249 f. So erklärte schon Rochette p. 423. 424.

ich die Bedenken Gerhard's [7]) und Overbeck's [8]). Offenbar ist, dass ausser der Gottheit die drei übrigen Figuren dieselben auf beiden Gemälden sind, offenbar ferner, nach der Theilnahme, die sie ausdrücken, dass sie Freunde sind. Wer steht aber von den noch lebenden Mitgliedern des Atridenhauses dem Orest und der Iphigenia näher als die Schwester Electra und mit ihr der Pädagog und die Amme [9])? Gegen die Anwesenheit der Ersteren bemerkt Overbeck, sie sei nicht aus alten Quellen zu motiviren. Nach unsern Quellen ist bei der Wiedererkennungsscene in Tauris Niemand zugegen gewesen, als bei Euripides der Chor der kriegsgefangenen Griechinnen; die hier erscheinenden Personen wären unerklärbar, wie viele andre auf andren Gemälden, wenn wir dieses Princip der Motivirung durch Dichterquellen bis auf alle einzelnen Personen ausdehnen, also den Maler nur zum Referenten des Dichters ohne alle Selbständigkeit und Freiheit machen wollten. Auf dem Gemälde No. 14. ist eine Brüstung gezogen zwischen den handelnden und schauenden Figuren. Letztere werden von Ersteren nicht bemerkt, sie sind als ungesehene Theilnehmer zu denken und der Gedanke ist der, dass die Gottheit um die Erkennung Orest's durch Iphigenia die noch lebenden Reste des Atridenhauses vereinigt hat, so dass wir eine Wiedervereinigung Aller vor uns sehn. Dass aber der Schwester Electra die treuen Diener des Hauses zugesellt sind, bedarf für den Pädagogen nach der Electra des Sophocles, für die Amme nach den Choephoren des Aeschylus keiner weitern Motivirung. Diesen Personen entspricht der Habitus der hier erscheinenden Figuren, von denen Overbeck sehr richtig bemerkt, dass sie nicht von königlichem Ansehn sind. Namentlich ist in dem Alten auf No. 14, der die Hände auf einen Stab stützt, der Pädagog sehr treffend bezeichnet und die Amme, die auf der Zeichnung bei

7) In einer Anmerkung zu Lersch p. 203.

8) p. 740.

9) Lersch erklärte die Figuren für Electra nebst den Schatten von Agamemnon und Klytaemestra. Rochette erklärt sie für eine Priesterin, die beiden Alten für Einwohner von Tauris. Aber was sollen hier müssige Zuschauer?

Rochette [10]) deutlich sichtbare greise Haare hat, ist durch das Kopftuch characterisirt [11]). Die gebückte Haltung der auf No. 13. entsprechenden Figur passt ebenfalls vollkommen auf die Amme. — Pädagog und Amme sind ferner auf zwei Sarkophagreliefs verkannt [12]). Das eine stellt den Tod der Alcestis ganz nach der euripideischen Tragödie dar [13]). Hier nimmt Gerhard [14]) den in der zweiten Scene des Bildes neben Admet erscheinenden Alten für Asklepios, der eine Schlange trage. Die Schlange scheint mir ein Stock zu sein, wie der Pädagog ihn zu führen pflegt. Gegen Asklepios spricht, dass der Alte offenbar den Mund zur Klage geöffnet hat; auch wäre seine Anwesenheit auffallend in einer Scene, wo seine Kunst nicht mehr hilft. Die Amme steht hier neben dem Lager der Sterbenden. In dem zweiten Relief [15]) sehen wir den Lebenslauf eines Menschen von seiner Geburt bis zum Tode. Die erste Scene stellt die Geburt, die zweite den Unterricht des Kindes dar. In jener ist die Amme, in dieser der Pädagog mit dem Knaben beschäftigt; man erwartet sie daher auch bei seinem Tode, der in der dritten Scene dargestellt ist, wiederzufinden. Hier sitzt an dem einen Ende des Sterbelagers der Vater, am andern die Mutter; neben Ersterem steht der Pädagog (nach Rochette der Arzt) ganz in seiner gewöhnlichen Erscheinung, ihm gegenüber neben der Mutter die Amme (nach Rochette eine praefica) [16]). — Danach erkenne ich auch auf der Archemorosvase in der neben dem Pädagogen stehenden Frau die Amme des Archemoros, der es wohl zukommt, ihrem Pflegling den Todtenkranz aufzusetzen.

Ueber den Moment, den unser Bild darstellt, habe ich

---

10) Pl. 76, 6.

11) O. Jahn Arch. Ztg. 1847 p. 36 u. 20.

12) Gerhard Ant. Bildw. XXVIII und Rochette Mon. Inéd. Pl. 77, 1.

13) Die Vergleichung mit der Tragödie macht Vieles deutlich. So erklärt sich z. B. die Bewegung Apollo's aus v. 22. 23.

14) Text zu den antik. Bildw. p. 273.

15) Vgl. Rochette p. 406 f.

16) Die in der vierten Scene dem Wagen des Hades voranschreitende Figur ist doch wohl sichrer auf Hermes ψυχοπομπός zu deuten. als auf Einen der Dioskuren.

eine von den Erklärern etwas abweichende Ansicht. Gerhard und Overbeck sagen übereinstimmend, die Mutter habe «so eben» die Trauerbotschaft von ihres Kindes Tode vernommen, sie fassen also die mittlere Darstellung als der Zeit nach der untern voraufgehend. Nothwendig scheint mir diese Zeitverschiedenheit nicht zu sein; der Ausdruck der Eurydike macht gewiss die Annahme eines spätern Moments nöthig. Hätte sie so eben des Knaben Tod erfahren, wir würden sie nicht mit dem Ausdruck sinnender Trauer [17]), sondern in einer, sei es durch Zorn, sei es durch Schmerz leidenschaftlich erregten Stellung finden [18]). Die Heftigkeit ihres Schmerzes hat sich bereits aufgelöst in sanfte Wehmuth; warum wollen wir sie nicht anwesend denken bei der Prothesis der Leiche und so das ganze Bild in einen Zeitmoment setzen? An ihrer Rechten steht die, welche das Unheil gestiftet, an ihrer Linken der, welcher es zu heben sucht, Erstere entschuldigend, Letzterer tröstend. Darf man dem Amphiaraos ein Wort in den Mund legen, so möchte ich nicht ein allgemeines Trostwort wählen, wie Overbeck fr. 7 Eurip. Hypsip.:

Ἔφυ μὲν οὐδεὶς ὅστις οὐ πονεῖ βροτῶν

sondern ein seherisches, zugleich auf das ganze Bild Bezug habendes, etwa das, welches ihm Statius [19]) in den Mund legt:

Mansuris donandus honoribus infans.

Als Seher characterisiren ihn die Flügelfiguren am Saum seines Gewandes, wie Gerhard [20]) sehr richtig bemerkt und die Erhebung seiner Hand zeigt eine bedeu-

---

17) Eine Andeutung von Zorn (Gerhard p. 7) kann ich weder im Gesichtsausdruck noch in der Haltung und Geberde der Eurydike erkennen.

18) Ueber ihre Haltung und Geberde, die ganz der Iphigenia am sogenannten Altar des Kleomenes entspricht, verweise ich auf O. Jahn's schöne Ausführung Archaeol. Beitr. p. 382.

19) Theb. V, 741.

20) Nachschr. z. seiner Abhandl. p. 73. Vergleichen lassen sich die Vögel an der Chlamys des Memnon in Polygnot's Gemälde. Paus. X, 31, 6.

tende Rede[21]). Er verkündet der Mutter, dass ein glänzendes Festspiel den Grabhügel ihres Kindes für alle Zeiten verherrlichen werde und die oben erscheinenden Götter sind die gegenwärtige Erfüllung seiner Rede. Zwei Begleiter folgen dem Amphiaraos, Parthenopaios und Kapaneus. Sie sind anwesend nach der Erklärer Ansicht, damit es der Fürsprache des Amphiaraos für Hypsipyle keinesfalls an Nachdruck fehle, eine Absicht, wie Gerhard hinzufügt, in deren Folge andre Erzähler der Archemorossage den Tydeus, den sie sammt Adrastos statt der beiden hier vorgestellten Helden erwähnen, in Streit mit Lycurgos gerathen mussten, dessen Person hier ganz fehlt. Aber liegt wohl in unserm Bilde auch nur die Spur einer Andeutung bevorstehenden Kampfes? Der Maler hat den weggelassen, gegen den nur der Kampf geführt werden konnte, den Vater, er hat allein die trauernde Mutter dargestellt, sollte daraus nicht der Schluss erlaubt sein, dass er den Gedanken eines möglichen Kampfes grade hat fern halten wollen? Die argivischen Helden sind es, die den Archemoros begraben[22]) und an seinem Grabe die nemeischen Spiele begehn; über ihnen erscheint Zeus der Nymphe Nemea die Einsetzung derselben verheissend, sie erscheinen als die Vollstrecker des göttlichen Willens. Dass aber grade Kapaneus und Par-

21) Diese Erhebung der drei Finger, die in der neuern Malerei und Sculptur constant als Gestus des Segens erscheint, namentlich am Christuskinde, ist zu häufig, um ihr eine engere Bedeutung geben zu dürfen als die, dass sie die Begleiterin jeder wichtigen und bedeutsamen Rede ist. Apulei. Metam. II p. 125 beschreibt sie als Handbewegung der Redner: Porrigit dextram et ad instar oratorum conformat articulum duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminentes porrigit. Ich habe sie nur auf italischen Vasen gefunden; sie erscheint aber schon auf schwarzfigurigen, auf denen gemeiniglich die ganze Hand agirt. Beispiele sind: Gerhard Auserles. Vasenb. II, 131 (Hermes bei der Heraufholung des Cerberus durch Herakles) und No. 1584 des Berl. Mus. (palästrisch). Für rothfigurige Vasen und Wandgemälde vgl. Müller A. D. I, 56. 275. a. Overbeck II, 11. IV, 2. VII, 8. XXX, 13. 4. Archaeolog. Ztg. 1844. Taf. 13. 1849 Taf. 4. 1854 Taf. 54, 1. 1848. Taf. 15. Monum. d. Inst. II, 30. Millin Gall. Myth. CLXXVI, 647. 647*. Auf Reliefs ist der Gestus begreiflicher Weise selten, ganz deutlich bei Beeker August. III, 113.

22) Vgl. die Citate bei Gerhard p. 4 ff.

thenopaios neben Amphiaraos als Repräsentanten der sieben Heerführer gewählt sind, hat wohl nur den malerischen Grund, eine angenehme Abwechslung hervorzubringen. Sieht man vertical herunter, so wechselt immer bärtige Männlichkeit mit unbärtiger Zartheit, Zeus, Parthenopaios, der ältere Diener, ebenso Nemea, Kapaneus und der jüngere Diener; dasselbe ist der Fall wenn man horizontal sieht, Zeus und Nemea; Amphiaraos, Parthenopaios, Kapaneus; der ältere und der jüngere Diener. Die Gruppe des Parthenopaios und des Kapaneus stimmt sehr überein mit der gegenüberstehenden des Euneos und seines Begleiters, den Gerhard Thoas, Braun Diiphilos nennt. Kapaneus entspricht dem Euneos. Beide stützen sich mit der Linken auf ihre Lanzen, beide haben ganz dieselbe Stellung, das linke Bein über das rechte geschlagen, beide endlich dieselbe Bewegung der Rechten. Parthenopaios gleicht dagegen dem jüngern Begleiter des Euneos, sie tragen beide die Lanze in der Rechten, auch ist eine Uebereinstimmung in der Krümmung des einen Beines nicht zu verkennen. Diese Symmetrie ist aber nicht bis zur völligen Gleichheit ausgedehnt. Euneos entspricht wieder dem Parthenopaios hinsichtlich der Kopfbedeckung und der Stellung am Palaste; in denselben Stücken stimmt Kapaneus mit Thoas. Die Gruppen jede für sich und in ihrem Verhältniss zu einander betrachtet, beweisen eine feine künstlerische Behandlung. Aus ihrem symmetrischen Entsprechen nehme ich auch den Grund warum Parthenopaios und Kapaneus nackt sind bis auf die Chlamys, im Gegensatz zu Amphiaraos. Hinzufügen lässt sich noch, dass sie nach ihrer Bedeutung für das Bild von Letzterem unterschieden werden mussten. Sie sind zwar im Mythus gleichberechtigte und gleichstehende Heerführer, aber für unser Bild ist der Seher Amphiaraos als Verkündiger der nemeischen Spiele so sehr die Hauptperson, dass Parthenopaios und Kapaneus nur als sein Gefolge gelten und als solches sich merklich von ihm unterscheiden mussten.

Wie Kapaneus und Parthenopaios zu Amphiaraos, zugleich aber als Anordner der nemeischen Festspiele zu der obern Gruppe von Zeus und Nemea in Bezug stehn, so gehören Euneos und Thoas zu Hypsipyle und zugleich zu dem

über ihnen befindlichen Dionysos. Wie die Erklärer bemerken, erscheint Dionysos, der die Gefilde Nemea's ausgetrocknet hatte, als versöhnter Gott mit der Leier und dasselbe gilt von dem ihm gegenübersitzenden Zeus [23]), bei dem nur noch hinzuzufügen, dass er wie zu den olympischen Spielen, deren Einsetzung am Halse des Gefässes dargestellt ist, so zu den nemeischen [24]) als Festgott in besondrer Beziehung stand. Etwas niedriger als er sitzt die Nymphe Nemea die Hand bittend zu ihm erhoben, dass der Fluch, der auf ihrem Boden ruhte, von ihr genommen werde. In der erhobenen Linken des Zeus liegt die Gewährung, dass die Herrlichkeit der nemeischen Spiele ihr als Ersatz werde zu Theil werden.

Die unterste Figurenreihe bezieht sich auf die Prothesis der Leiche. Archemoros liegt auf einem Paradebett mehr als Jüngling denn als Knabe gebildet. Das ist ein Widerspruch mit den schriftlichen Zeugnissen, die Gerhard (p. 11 No. 4) anführt, denen ich ein Fragment aus der Hypsipyle des Euripides [25]) hinzufüge, die in vielen Stücken dem Maler Vorbild gewesen zu sein scheint: *Οὐ φαύλως γὰρ ἂν δόξειεν ὁ παρὰ τῷ ποιητῇ Ἀμφιάρεως παραμυθεῖσθαι τὴν Ἀρχεμόρου μητέρα δυσχεραίνουσαν ὅτι νήπιος ὢν ὁ παῖς καὶ ἄγαν ἄωρος ἐτελεύτησε.* Archemoros ist also auch bei Euripides als Knabe eingeführt. Wir müssen daher, soweit sich nach den vorhandenen Quellen urtheilen lässt, die Jünglingsbildung, wie sie auf unserm Bild erscheint, dem Maler als eigne unabhängige Erfindung beilegen [26]). Für diese Abweichung vom Dichter weiss ich keinen andern Grund, als den, dass es mir tragischer und für malerische Darstellung angemessen erscheint, statt eines Kindes einen Jüngling der Blüthe seiner Jahre nahe hingerafft zu sehn. Seiner Leiche zunächst stehen die, unter deren Händen er aufgewachsen und es ist ein rühren-

23) Der aus der Hand gelegte Blitz auch Monum. d. Inst. II, 30.

24) Argum Pind. Nem. Heyne p. 660. 661. Nem. III, 115 mit d. schol. und schol. Nem. VI, 21.

25) fr. 6. Dind.

26) Auch anderswo findet sich diese Abweichung. Vgl. Overbeck p. 12.

der Zug, dass dem Pädagogen die Leier in die Hand gegeben ist. Die Amme ist im Begriff, ihm den Todtenkranz aufzusetzen, während ihre Linke nach den schönen Worten Gerhard's (p. 11) «den für immer Verstummten um einen Laut seines Mundes zu mahnen scheint», wenn nicht etwa mehr im Anschluss an antike Sitte diese Handbewegung erklärt werden muss auf das Zudrücken der Augen und des Mundes[27]). Hinter der Bahre steht eine Frau, einen ausgespannten Sonnenschirm über den Todten haltend. Die gewöhnliche Bedeutung des häufig[28]) auf Vasenbildern vorkommenden Sonnenschirm's, dass er die «vornehme Frau» bezeichnet[29]) ist hier natürlich nicht anzuwenden. Ich dachte an Helios als ἁγνὸς θεός (Pind. Ol. VII, 60) und an die Abwehr eines μίασμα; Hermann (Antiq. III, 39 n. 17) hat dieselbe Ansicht. Gerhard's Auffassung scheint mir durch Hermann widerlegt; Overbeck sagt «die Dienerin hält mit aufgespanntem Sonnenschirm die heissen Strahlen der Sonne ab» (?). Die beiden Figuren hinter der den Sonnenschirm haltenden Frau sind ergänzt[30]), es lässt sich aber, wie mir scheint, mit ziemlicher Sicherheit bestimmen, wie der Raum ursprünglich ausgefüllt gewesen sein wird. Gerhard und Schulz (Nachschr. p. 73) meinen, es seien in die Handlung eingreifende Personen des Mythus dargestellt. Zu wählen sei nur zwischen Lycurgos und Adrastos; sie entscheiden sich für Letzteren. Aber dagegen spricht dass die Figuren nach ihrer Zusammengehörigkeit streng auf die verschiedenen Reihen vertheilt sind. Oben erscheinen nur Götter, in der Mitte Heroen, unten Diener. Diese Composition würde gänzlich gestört, wenn

---

27) οὐδέ μοι ἔτλη λόντι περ εἰς Ἄϊδαο
χερσὶ κατ' ὀφθαλμοὺς ἑλέειν σύν τε στόμ' ἐρεῖσαι.
Hom. Od. XI, 425.

28) z. B. Millingen Peint. d. V. Pl. 26. 53. Berlin. Mus. 1611.

29) Böttiger Vasengem. II p. 150. O. Jahn Zeitschr. f. Alterthumswiss. 1842 p. 891.

30) Ueber die Ergänzungen, auch in Betreff der Hörnerspitzen des Satyrs oder richtiger Panisken (Gerhard p. 72), über die noch Overbeck in Zweifel ist, hat Gerhard in seiner Nachschrift p. 71 f. die vollständigsten Mittheilungen nach einem Bericht von Schulz gegeben.

Adrast unter den Dienern erschiene. Er konnte nur in die mittlere Reihe zu seinen Waffenbrüdern gestellt werden; und ebenso musste Lycurg seinen Platz unter den Hauptpersonen des Bildes finden. Nur unbedeutendere und unbetheiligtere Personen können an dieser Stelle des Bildes vorausgesetzt werden. Zur Rechten der Leiche erscheinen lauter männliche Diener; ich glaube die grosse Symmetrie des Bildes berechtigt zu dem Schluss, dass ihnen auf der gegenüberliegenden Seite weibliche entsprochen haben. Es bleibt noch die Frage nach dem Verhältniss unsers Bildes zu seiner dichterischen Quelle zu erörtern. Welcker [31]) und Gerhard (p. 28) haben die Hypsipyle des Euripides als das Vorbild unsers Malers erkannt; eine genaue Scheidung zwischen dem, was eigne Erfindung des Malers, und dem, was aus dem Dichter entlehnt ist, lässt sich da, wo nur Fragmente erhalten sind, nicht anstellen; einige Punkte wird man indessen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit festsetzen können. Overbeck geht so weit, dass er dem Maler alles Eigne abspricht, ihn vollständig zum Copisten des Dichters macht. Was hier dargestellt ist, soll auch in der Tragödie enthalten gewesen sein, was hier fehlt, soll auch in jener gefehlt haben. Das ist für die Tragödie eine allzuschnelle Kritik und für den Maler ein grosses Unrecht. Was bei dem Bilde zunächst auffällt, ist die Weglassung des Vaters, des Lycurgos. Overbeck sagt ohne Gründe anzugeben, er werde in der Tragödie nicht aufgetreten sein. Welcker hat das Gegentheil höchst wahrscheinlich gemacht, indem er ihm fr. 7

κακοῖς τὸ κέρδος τῆς δίκης ὑπέρτερον

in den Mund legt, dass gewiss Niemandem besser zukommt als dem Lycurgos. Aus fr. 8

ἔξω γὰρ ὀργῆς πᾶς ἀνὴρ σοφώτερος

welches Welcker sehr schön dem Amphiaraos zutheilt, folgt ferner, dass Streit und Heftigkeit vorgefallen ist. Ist denn da der Vater nicht eine unumgänglich nothwendige Person? Welchen Grund sollte Euripides gehabt haben, den Lycurg nicht darzustellen? Ich glaube, man kann mit Sicherheit

31) Griech. Trag. II p. 559.

das Gegentheil behaupten und es dem Maler als eigne Erfindung vindiciren, dass er den Lycurgos weggelassen hat. Und ein Grund für diese Neuerung lässt sich wohl denken. Der ganze Character des Bildes wäre verändert, wenn der Künstler neben die Eurydike den Lykurgos gestellt hätte. Es ist wesentlich für unser Bild, dass die Mutter allein im Centrum des Ganzen steht; das ist ein Hauptgrund für den schwermüthigen Ausdruck, der wie ein Schleier über die Darstellung ausgebreitet ist. Diesen Character des Bildes hätte die Erscheinung des Lykurgos durchaus zerstört, denn nur für die Mutter eignet sich die wehmüthige Trauer. Auch würde unser Interesse getheilt, wenn neben der Mutter Lykurgos stände, es würde das Bild seinen Mittelpunkt, auf den immer unser Blick zurückkehrt, verlieren. Es soll ferner aus der Tragödie sein, dass Hypsipyle (denn diese wiederholt sich, wie oben bemerkt, nach Overbeck's Ansicht in der untern Reihe) und nicht die argivischen Helden, wie nach den Quellen, die Leichenfeier besorgt, «es liege die Entsühnung darin ausgesprochen»; ferner soll die obere Götterreihe aus der Tragödie sein; «die füglich durch eine Theophanie geschlossen und gelöst sein mag». Aber was bleibt für die Götter zu lösen, wenn der Hypsipyle die Leichenbestattung übertragen wird, wenn sie also versöhnt ist mit den Eltern? Indess erledigt sich die erstere Bemerkung Overbeck's schon damit, dass Hypsipyle nicht die bestattende Frau sein kann. Nach dem Namen des Stücks, nach den Fragmenten, nach sonstigen Nachrichten, nach der Analogie der übrigen Stücke des Euripides lässt sich nur annehmen, dass das Drama sich um das Geschick der Hypsipyle bewegt und dass der zu lösende Knoten darin bestanden habe, die Hypsipyle vor dem Zorn der Eltern des Archemoros zu retten. Dass diese Lösung aber durch die beiden Söhne der Lemnierin und durch Dionysos, ihren Grossvater, der den Prolog zum Stücke sprach, geschehen sei, hat Welcker (p. 560) mit der grössten Wahrscheinlichkeit angenommen. Des Dionysos Erscheinung am Ende des Stücks zur Rettung seiner Enkelin ist ebenso wahrscheinlich, wie die des Zeus und der Nemea unwahrscheinlich. Diese erinnern vielmehr,

obwohl der wehmüthige Character des Bildes euripideischen Geist athmet, an die Nemea des Aeschylos[32]). Auf dies Drama scheint der Gedanke des Künstlers zurückzuführen, den Tod des Archemoros zu verherrlichen durch die mit ihm verknüpfte Einsetzung der nemeischen Spiele, ebenso wie Aeschylos in seinen Isthmiasten mit dem Tod des Melikertes die Einrichtung der isthmischen Spiele dargestellt hatte[33]). Ueberhaupt ist es nicht die Weise des Euripides, seinen Dramen den Hintergrund grossartiger nationaler und religiöser Institute zu geben. Die auf unserm Bilde erscheinende Nemea weist sogar ganz bestimmt auf Aeschylos[34]). Soviel folgt hieraus, dass man nicht berechtigt ist, unsre Vase in allen ihren Einzelheiten auf die Tragödie des Euripides zurückzuführen. Warum sollte aber der Maler nicht aus zwei Tragödien ähnlichen Inhalts, aus der Nemea des Aeschylos und der Hypsipyle des Euripides geschöpft und Motive aus beiden mit selbständiger Freiheit verschmolzen haben können? Die Vortrefflichkeit der Composition lässt eher auf einen Künstler von eigner Erfindung schliessen, als auf den unfreien Nachzeichner eines Dichters[35]).

32) Welcker Trilog. p. 359 f.

33) Welcker Trilog. p. 339.

34) Argum. Pind. Nem. Heyne p. 659.

35) Es ist mir aufgefallen, dass Overbeck hier bei einem vollendeten Bilde des spätern Stils und bei den oben besprochenen Wandgemälden den Künstler ganz abhängig, dagegen den Verfertiger zweier weit älterer Bilder ganz frei von Dichterquellen hinstellt. Ich meine zwei Vasenbilder, die den Priamos flehend vor Achill zeigen. Das erste ist eine schwarzfigurige Amphora (Overb. p. 468 no. 135), das andere eine rothfigurige Kylix des ältern Stils (Taf. XX. n. 3 p. 471). Sie haben das Gemeinsame, dass die Leiche Hector's unter dem Sessel Achill's liegt. Letzteres beschreibt Overbeck so: «Achilleus, eine imposante Heldenfigur, zeusartig in seinen Mantel gekleidet, liegt auf einer reichen Klisia zechend, denn er wird von einer Schönen (Briseïs) bekränzt und hält eine Kylix, und schmausend, denn ein Tisch mit Speisen steht vor ihm. Das ist nicht nach dem Epos und ebenso gewiss nicht nach einer der uns bekannten tragischen Poesien.» Ich erlaube mir, die Worte der Ilias (XXIV, 475) beizufügen:

νέον δ' ἀπέληγεν ἑδωδῆς (Ἀχιλεύς)
ἔσθων καὶ πίνων· ἔτι καὶ παρέκειτο τραπέζα.

Ich erlaube mir noch eine Bemerkung über den Gesammtausdruck des Bildes. Mit der tiefen Schwermuth, die es athmet, die allerdings gemildert wird durch die Erscheinung der Götter, verbindet sich eine eigenthümliche Feierlichkeit. Sie wird bewirkt durch den Mangel aller heftigeren Bewegungen, durch die vierfache Wiederkehr desselben bedeutsamen Gestus, durch die strenge Symmetrie und endlich durch die genaue Scheidung der drei Figurenreihen. Durch Letzteres weiss die Vasenmalerei sehr schön den Character des ganzen Bildes dem Auge beim ersten Anblick anzudeuten. Der Revers der Archemorosvase (Gerhard Taf. 2) zeigt Nichts von der gradlinigen Gemessenheit des Vorderbildes. Ueberall auf- und absteigende, wellenförmig geschwungene Linien nebst der grössten Mannigfaltigkeit der Stellungen; dadurch erhält er den Character des Leichten, anmuthig Bewegten und steht in einem schönen Gegensatz zu der schweren Ruhe seines Gegenbildes. Bacchische Darstellungen und andere verwandten Characters zeigen oft ihre Figuren gleichsam verstreut über den Raum, als habe sich Alles temere et casu so gemacht; sie vermei-

---

Mir scheint, mit diesen Worten stimmt das Bild auf's Genaueste. Und diese Uebereinstimmung macht mich misstrauisch gegen das, was Overbeck von der unter dem Sessel Achill's liegenden Leiche sagt: «Die bildende Kunst hat im ganzen Bereich ihrer Mittel keinen grossartigeren Ausdruck für den furchtbaren Zorn und Groll des Achilleus finden können, als dies Lagern über der Leiche bei Schmaus und Zechen.» Ich zweifle, ob das die Intention des Malers gewesen ist, da sich auch das Liegen der Leiche unter dem Sessel Achill's wohl daraus erklärt, dass in der Ilias (XXIV, 583) dem Priamos der Anblick seines todten Sohnes erspart wird. So hatte übrigens schon Rochette (Mon. Inéd. p. 279 n. 4) erklärt. Spätern und vollendeten Bildwerken die Freiheit in der Erfindung abzusprechen, älteren und unvollendeten dagegen sie beizulegen, ist eine Umkehr eines natürlichen Gesetzes, dem zufolge die ältere Kunst treu an dem gegebenen Stoff festhält, die freiere dagegen sich mannigfaltige Abweichungen erlaubte. Obgleich ich keineswegs der ältern Vasenmalerei alle freie Erfindung schlechthin absprechen will, so habe ich doch, soweit meine Kenntniss reicht, das relata refero für dieselbe als durchgreifendes und für die Erklärung nicht unwichtiges Princip bestätigt gefunden. In dem vorliegenden Fall ist jedenfalls die Uebereinstimmung mit dem Epos zu gross, um davon abweichen zu dürfen.

den die horizontale Symmetrielinie, die das Archemorosbild zeigt und erhalten dadurch den Ausdruck des Ungezwungenen und Freien. Interessant ist in dieser Beziehung die canosische Medeavase. Hier laufen die Linien bei Weitem nicht so ruhig, wie auf unserm Bilde und die Figuren sind nicht so gradlinig gruppirt. Das ist aber ganz der Verwirrung und Bestürzung angemessen, die dort so schön wiedergegeben sind.

Ueber dem Archemorosbilde ist der Wagenkampf des Pelops und Oenomaos dargestellt. Ich verweise hierüber auf Gerhard's Erklärung (p. 25 f.), die ich nur wiederholen könnte. In Betreff des unter den Pferden des Oenomaos erscheinenden Häsleins möchte ich mich indessen der Deutung Braun's [36]) (di pessimo augurio, come lo avean gli antichi) anschliessen, wie sie auch von Gerhard (Text z. d. ant. Bildw. p. 289) anerkannt wird. Der Ort, an dem es erscheint, unter den Pferden des Oenomaos, macht seine Beziehung auf diesen nothwendig. So steht es als unglückliche Vorbedeutung für Letztern im Gegensatz zu dem glückverheissenden Eros, der über dem Gespann des Pelops schwebt. Auch die Sirene möchte ich dem Ausdruck des Archemorosbildes gemäss als Muse der Todtenklage [37]) fassen, wie sie auf Sophocles' Grabe stand.

Dass die obere Darstellung auf die Gründung der olympischen Spiele Bezug hat wie die untere auf die der nemeischen, ist offenbar. Zwar ist es gegen die gewöhnliche Ueberlieferung, dass Pelops die olympischen Spiele eingesetzt habe, indessen hat der von ihm begangene Agon alle übrigen verdunkelt [38]) und anderswo erscheint er als Stifter [39]). Darauf und auf eine ursächliche Verbindung dieser Stiftung mit dem Tode des Oenomaos deutet auch die Darstellung im Giebelfeld des Zeustempels zu Olympia. Wie unten der Tod des Archemoros als Veranlassung der nemeischen, so ist oben der des Oenomaos, den uns der an der an der Wagenachse fehlende Nagel erwarten lässt, als

36) Bullet. 1835 p. 199.

37) Vgl. Stackelberg Gräb. Griechl. p. 32 und das Titelblatt.

38) Pausan. V, 8, 1.

39) Hermann Antiq. II, 49, 2. Welcker A. D. I, p. 183 u. 10.

Veranlassung der olympischen Spiele dargestellt. Zeus aber verbindet beide; denn er war Festgott in Olympia wie in Nemea.

Ich knüpfe an dieses Bild die Erörterung eines interessanten Unterschiedes der ältern und spätern Vasenmalerei, der vielleicht noch nicht in seiner Ausdehnung dargelegt ist. In Kampf- und Mordscenen liebt die ältere Zeit den Culminationspunkt, die spätere einen demselben vorhergehenden oder nachfolgenden Punkt darzustellen. Mit dem Unterschiede der schwarz- und rothfigurigen Vasen fällt diese Verschiedenheit zwar nicht ganz streng zusammen, doch aber gehört die erstere Darstellung überwiegend den schwarzfigurigen Vasen an. Stephani[40]) zählt dreizehn archaische Vasen auf[41]), welche den Theseus im Kampf mit Minotauros zeigen. Von diesen stellen neun Bilder[42]) den Augenblick dar, in dem das Schwert des Theseus dem Minotauros bereits in die Brust gestossen ist. Von rothfigurigen Gefässen erwähnt Stephani (p. 72) vier[43]), ich füge drei hinzu[44]). Alle diese zeigen einen vorhergehenden Moment; Theseus hält das Schwert erhoben, hat aber noch nicht den tödtlichen Stoss geführt[45]). Stephani führt (p. 68. 76) noch zwei Wandgemälde[46]) an, auf denen die Leiche des Minotauros erscheint. Diese scheinen ihn zu der Bemerkung (p. 76) veranlasst zu haben, die älteste Zeit habe eine Scheu gehabt, Todte zu bilden, daher habe sie den der Tödtung zunächst vorhergehenden Augenblick gewählt. Gewiss unrichtig; ich erinnere an die unzähligen Darstellungen, wo um einen Leichnam gekämpft wird; an die Schleifung Hector's, an die Eberjagden, in denen fast re-

40) Kampf des Theseus mit Minotauros. Leipzig 1842, p. 66.

41) Steph. Taf. 1. 2. 3. 4. 6. 7. 8. 9. 10. Becker August. III, 154. Millin Gall. Myth. CXXXI, 490. Inghir. Vasi fitt. III, 297.

42) Steph. 1. 2. 3. 6. 7. 8. 10. Becker August. III, 154. Millin Gall. Myth. CXXXI, 490.

43) Millin CXXXI, 492. O. Jahn Vasenb. Taf. II. Dubois-Maisonn. Pl. 68. Millin Peint. II, 78, 6.

44) Mus. Gregor. II, 57, 1a. 62, 1a. 2a.

45) Vgl. das rothfigurige Bild, Hermes und Argos bei Panofka: Argos Panoptes, Schr. d. Berl. Akad. 1837. Taf. 3, 2.

46) Millin G. M. CXXVIII, 491. Mus. Borb. X, 51.

gelmässig ein Todter unter dem Eber liegt, an den Kampf des Hercules mit Geryon, wo wir durchgängig den todten Eurytion erblicken u. s. w. Alles das gehört wesentlich dem ältern Vasenstil an, von einer Scheu, Todte zu bilden, ist keine Rede[47]). In jenen beiden Wandgemälden wird nicht der Kampf dargestellt, sondern es kam auf das aus demselben Resultirende an, auf die Freude der geretteten Jünglinge und Jungfrauen und auf das Verhältniss des Theseus zur Ariadne. Der blosse Kampf als solcher interessirt die archaische Malerei und zwar nicht der bevorstehende, sondern sie liebt es, den Helden mitten darin begriffen zu zeigen. Ich erinnere an die Heracleskämpfe mit Triton, Acheloos und dem Löwen. Constant wird der Augenblick dargestellt, wo Heracles im Begriff ist, dem Thier die Rippen zu brechen[48]). Dass aber in den Kämpfen grade dieser Höhenpunkt uns vorgeführt wird, hat nur seinen Grund in dem unendlichen Ringen nach Ausdruck und Leben, das die archaischen Vasen zeigen. Es ist wie ein neu erwachender Trieb, der sich ungebunden maasslos geltend macht. Daher die excentrischen Stellungen der Figuren, daher auch die Wahl der Stoffe. Das Zarte und Feine ist fast ganz ausgeschlossen[49]), die Kämpfe der Heroen, vor

47) Bemerkenswerth ist die Stellung der Gottheit in Kampfscenen. Wie im Epos, so erscheint sie auf den schwarzfigurigen Vasen mitten im Gewühl des Kampfes, in der unmittelbarsten Berührung mit dem Tode (Gerhard Auserl. Vasenb. II, 105. 122. Overbeck Taf. XV, 12. XXIII, 1). Das ist auf den spätern Vasen nicht mehr der Fall und hier kann man vielleicht ausser der Wirkung des geläuterten Geschmacks die Tragödie anführen, in der, soviel ich weiss, zuerst der Gedanke ausgesprochen wird, dass der Tod die Götter befleckt (Eurip. Alc. 22. Hippol. 1437).

48) Höchst interessant und characteristisch für die Lebendigkeit, welche die archaischen Vasen auszeichnet, scheint mir die Stellung und Bewegung des Iolaos im Löwenkampf bei Gerhard Etrusk. und Kampan. Vasenb. Taf. 12. Gerhard (p. 15) bemerkt, Iolaos sei erwartungsvoll, aber dem entsprechen seine Geberden nicht. Er macht ganz genau die Bewegung des Heracles nach. Der treue Knappe ist entzückt von seines Herrn kräftigen Griffen, er nimmt so lebhaften Antheil, dass er sie unwillkürlich selber nachmacht. Vgl. Berl. Mus. 1978.

49) Die Musen kenne ich nur auf der Klitiasvase und hier sind sie nur das Orchester des Olymp's.

Allem des Heracles, sind der diesem Trieb allein entsprechende Gegenstand. Wie man die ältesten mit Thierfiguren und Arabesken phantastisch geschmückten Vasen das Märchenalter der Malerei nennen möchte[50]), so sind die schwarzfigurigen das Heroenalter. Ungebändigte Kraftfülle characterisirt es; es muss möglichst heiss hergehen. Wie aber auf das Heroenalter die Zeit der Sittigung und des Gesetzes folgte, so folgt auf das schrankenlose Uebermaass des archaischen Stils der maassvolle Adel des schönen. Als weitere Belege führe ich an die Schlangenkämpfe. Die unschätzbare Vase bei Welcker (A. D. III, Taf. 6) stellt den Heracles mitten im heissesten Kampfe dar[51]); drei Schlangenhälse durchsticht er mit einem Stoss. Damit vergleiche man die spätern Drachenkämpfe des Kadmos und Iason, in denen immer der bevorstehende Kampf dargestellt ist. Interessant ist das dem ältesten Stil der rothfigurigen Vasen angehörige Orestesbild des Berliner Museums[52]). Sehr richtig bemerken die Ausleger[53]), es sei nicht nach der Tragödie gearbeitet; es stellt einen Moment vor, der auf der Bühne nicht vorkam. Das Schwert des Orestes steckt in der Brust des Aegisthos und ein starker Blutstrom schiesst hervor; das Bild zeigt also den Augenblick der Durchbohrung selbst, ganz dem Character der archaischen Vasen gemäss. Warum nun später nicht mehr der Gipfelpunkt der That, sondern ein ihm vorhergehender oder nachfolgender Moment dargestellt ist, davon kann man den Grund in der Läuterung des Geschmacks und Ausbildung des künstlerischen Gefühls suchen, denn es ist klar, dass die archaische Weise beiden nicht entspricht[54]), für manche

50) Entspricht ihnen nicht in der Literatur die Thierfabel?

51) Derselbe Augenblick ist dargestellt bei Gerhard Auserles. Vasenb. II, 95.

52) Gerhard. Berl. Ant. Bildw. No. 1007. Etr. u. Kamp. Vasenb. Taf. 24. Overbeck Taf. XXVIII N. 10.

53) Gerhard p. 35. Overbeck p. 696.

54) Es genügt, an Lessing's Laocoon zu erinnern. Die neuere Malerei zeigt bekanntlich ähnliche Erscheinungen. Man vergleiche z. B. die verschiedenen Darstellungen von Stephanus' Märtyrertod. Auf einem altdeutschen Bild in der Moritzkapelle zu Nürnberg liegt ein schwerer Stein auf dem Haupt des Märtyrers und aus tausend Wunden spritzt

Darstellungen kann aber auch hier die Bühne eingewirkt haben, da diese die Gräuelscene selbst hinter die Scene zu verlegen pflegte [55]). Die etruskische Kunst hat dagegen den Moment festgehalten, von dem die Griechen ausgegangen sind; consequent zeigt sie das Gräuel selbst. Aiax vom Schwerte durchbohrt, Eteocles und Polyneikes sich gegenseitig das Schwert in die Brust stossend, Oedipus in dem Augenblick der Blendung, Menoikeus sich durchbohrend, Orestes der Mutter das Schwert in den Nacken stossend [56]) — alle diese Gegenstände zeigen den Augenblick, der in der griechischen Tragödie für den Zuschauer unsichtbar war und den wir auf keinem griechischen Bildwerk wiederfinden. —

Der Revers unserer Archemorosvase würde eine ausgedehnte mythologische Untersuchung erfordern; ich erlaube mir nur ein Wort über die muthmaassliche Bestimmung des Gefässes. Gerhard (p. 67) vermuthet ein Hochzeitsgeschenk, O. Müller [57]) deutet den von der Schlange umwundenen Hesperidenbaum als Symbol einer in Dunkel und Schrecken gehüllten Seligkeit, eine Beziehung, die von Ersterem (p. 68) bestritten wird. Gegen Gerhard's Ansicht scheint mir zweierlei zu sprechen. Erstens ist es wohl nicht passend, ein Hochzeitsgeschenk mit dem Bilde des Todes zu schmücken, zweitens scheint Gerhard den Heracles übersehen zu haben, auf den doch Alles ankommt. Von seiner treuen Begleiterin Athene geführt ist er an die

das Blut. Die Grässlichkeit ist hier auf die höchste Spitze getrieben. Wie ganz anders hat Raphael den Gegenstand behandelt.

55) Philostr. Vit. Apoll. VI, 11., welche Worte jedoch richtig eingeschränkt werden von Feuerbach Vatic. Ap. 332 f. So macht auch die Niobe des Sophocles eine Ausnahme und es lassen sich die Vasenbilder dieses Gegenstandes, welche die Tödtung selbst darstellen, als Beleg anführen, denn nicht Referirtes, sondern wirklich Dargestelltes findet sich auf den nach der Tragödie gearbeiteten Vasen wieder.

56) Overb. XXIV, 2. V, 12. Müller A. D. I, 62, 316. Overbeck VI, 2. Rochette Mon. Inéd. 29, 1. Vgl. den Tod des Agrius nach Uhden Abh. der Berl. Akad. 1827 p. 202 f. und die barbarische Abschlachtung der Troer am Grabe des Patroclos (Overb. XIX n. 13 und derselbe Gegenstand Roch. Pl. 21, 1).

57) Handb. § 431. 2.

Grenzen der Welt gekommen. An ihn flattert die Nike heran, für ihn sind, wenn ich nicht irre, der Kranz und die Tänie bestimmt, die wir in den Händen zweier Hesperiden erblicken. Bekannt ist, dass nach schriftstellerischen und monumentalen Nachrichten das Hesperidenabenteuer auch als letztes Athlon erscheint, dürfte man den Heracles nicht fassen als den Sieger, der nach Mühe und Noth einzieht in ein seliges Freudenleben? Zwar bemerkt Völcker[58]), dass kein Schriftsteller die Hesperiden in Elysium wohnen lasse, aber ein Fragment Pindars[59]) scheint für eine Vermischung Elysium's und der Hesperiden zu sprechen. Pindar, welcher nie die Hesperiden erwähnt, spricht hier bei der Beschreibung des Lebens der Seligen von goldenen Früchten im Elysium, sollte es nicht erlaubt sein, dies als eine Entlehnung aus dem Hesperidengarten anzusehen? Dass die Vermischung nahe lag, wird Niemand läugnen; beide liegen im Westen, beide sind ein Ort des üppigsten Natursegens. Die Namen der Hesperiden deuten auf den Glanz der scheidenden Sonne, die untergehende Sonne aber galt als ein Bild des Todes[60]). Ich schliesse mich danach der Auffassung Müller's an und zu dieser sepulcralen Deutung scheint am Besten der unvermeidliche bacchische Schwarm, der über dem Hesperidenbilde erscheint, zu stimmen, den ich nicht anders zu deuten vermag, als auf die *μέθη αἰώνιος*[61]), die der Lohn der Geweihten war.

Welche Beziehung den Avers und Revers unseres Gefässes verknüpft, darüber habe ich nur eine unsichere Vermuthung; dass eine solche vorhanden ist, bezweifle ich nicht. Die Vorderseite erinnert an zwei berühmte Wettspiele, das Hesperidenbild zeigt den Heracles, das Vorbild aller Athleten. Pindar pflegt seinen Siegern das Bild des Letztern als nachahmungswürdiges Beispiel hinzustellen,

---

58) Myth. Geogr. p. 118.

59) Thren. 1 Diss. ed. Schneid.

60) Vgl. Göttling. z. Hesiod. Theog. v. 518. Ein weiterer Vergleichspunkt zwischen Sonnenlauf und menschlichem Leben liegt darin, dass man beide als *πόνος*, den Sonnenuntergang wie den Tod als *ἀνάπαυσις* fasste. Mimnerm. fr. 12 (Bergk).

61) Plat. Rep. II p. 363 D.

vielleicht liegt ein ähnlicher Gedanke unserer Vase zu Grunde. Sie könnte das Grab eines Doppelsiegers in Olympia und Nemea geschmückt haben, der gekämpft und gestritten nach dem Vorbild des Heracles. Mit freundlichen Erinnerungen des vergangenen Lebens sollten die Grabgefässe den Todten umgeben[62]), für einen Athleten gab es keine schönere Erinnerung, als die an seine Siege, keine tröstendere Aussicht als das Geschick des Heracles, der den Siegerkranz empfängt von den hellstimmigen Jungfrauen Hesperien's und einzieht in ein müheloses Freudenleben. —

62) Herm. Antiq. III, 40, 24.

Berichtigungen.

Auf p. 13 Zeile 14 v. oben: statt „Heyne“ lies „Heyne [12]“

» » 21 Anm. 35. Z. 4 v. oben: statt „dubitari“ lies „sub dubitari“

» » 22 Z. 19 v. oben: statt „ἁπλότητι“ lies ἁπαλότητι“

» » 82 » 9 v. unten: » „Giebelrande“ lies „Giebelende“

» » 87 » 13 v. » » „nur“ lies „nie“

» » 117 » 5 v. oben: » Stelle“ lies „Stele“

» » 124 » 2 v. » » „a. u. O.“ lies „a. a. O.“

Die

Philostratischen Bilder.

Ein Beitrag

zur

Charakteristik der alten Kunst

von

Dr. K. Friederichs,

a. o. Professor an der Universität und Directorial-Assistenten
am königl. Museum in Berlin.

Erlangen,

Verlag von Andreas Deichert.

1860.

BhT

Druck von Junge & Sohn in Erlangen.

Herrn

Professor Dr. O. Jahn

in Bonn

in dankbarer Verehrung

gewidmet.

Hochverehrter Herr!

Die Widmung dieses Buches wollen Sie als einen Ausdruck dankbarer Verehrung freundlich aufnehmen. Wenn ich auch nicht von Jhnen persönlich gelernt habe, so verdanke ich doch Ihren Schriften Belehrung und Anregung in reichstem Maasse, besonders aber die Freude an methodischer Untersuchung. Es ist gewiss nicht bloss meine Ansicht, dass durch Jhre Schriften ein neuer Ansatz in der Erklärung alter Kunstwerke gemacht ist.

Verstatten Sie mir, dass ich Ihnen kurz die allgemeinen Grundsätze vortrage, die ich in diesem Buch befolgt habe, die mir überhaupt in der Kunsterklärung maassgebend zu sein scheinen. Es ist eine Freude für einen Jüngern, einem erfahrneren Mann, auf dessen wohlwollende Theilnahme er vertrauen darf, seine Ansichten vorzulegen. Möchten Sie aus meinen Erörterungen erkennen, dass die Grundsätze, die Sie theoretisch und praktisch ausgeführt haben, nicht ohne Wirkung auf mich geblieben sind!

Von dem Satz ausgehend, dass die Kunst der Alten Gegenstand der Archaeologie sei, stelle ich zwei Forderungen an den Erklärer eines Kunstwerks. Er soll zuerst das Bild des Kunstwerks, wie es im Geist des Künstlers existirte vor seiner Ausführung in der Materie, sich klar machen. Unter diesem Bilde — ich will es nach Analogie eines von W. von Humboldt für die Sprachwissenschaft gebrauchten Ausdrucks die innere Kunstform nennen — verstehe ich nicht das, was wir die Idee eines Kunstwerks nennen, es ist vielmehr etwas ganz Konkretes, es ist der im Geiste des Künstlers umgebildete Stoff, den Kultus und Dichtung, Menschenleben und Natur boten. Diese Umwandlung ist das Erste, was zu untersuchen ist, es muss der Stoff der Wirklichkeit, von welchem der Künstler ausging, verglichen werden mit dem im Kunstwerk umgebildeten Stoff. Die Kunst eines einzelnen Künstlers und eines ganzen Volks ist nur eine besondere individuelle Darstellung der innern und äussern Welt, ebenso wie die Sprache. Das Maass aber und die Art der Umbildung ist im letzten Grunde abhängig von der Geisteseigenthümlichkeit des Schaffenden. Diese Sätze werden Sie, hochverehrter Herr, mir gewiss nicht bestreiten; wären sie aber lebendig in der Wissenschaft, so hätte man, um zunächst von meinem Fall zu reden, die philostratischen „Bilder“ nicht für wirkliche Bilder halten können, denn man hätte ja zuerst das Verhältniss dieser angeblichen Kunstwerke zu dem Stoff, aus dem sie genommen sind, untersuchen müssen und würde dann bald gefunden haben, dass ihnen die zum Kunstwerk nothwendige Umbildung fehlt. Sodann aber könnten nicht mehr die weitverbreiteten Erklärungsweisen bestehn, nach welchen die Kunstwerke nur

Illustrationen der Mythologie und der Antiquitäten sind. Die erste dieser Richtungen, die sich besonders an die Vasen knüpft, geht von der Voraussetzung aus, dass Götter und Heroen als das dargestellt seien, was sie etwa ursprünglich gewesen sind, als Naturkräfte. Diese falsche Voraussetzung, die gar nicht einmal als Voraussetzung empfunden wird, hat für die Erklärung im Einzelnen die Folge, dass Alles, Gewandung, Geberden u. s. w. symbolisch, d. h. so gedeutet wird, dass eine Beziehung auf das Naturelement herauskommt, welches der betreffenden Figur zu Grunde liegen soll. Sagen Sie selbst, ob dies nicht der Grundirrthum ist, der so viele und nicht bloss ausländische Vasenwerke durchzieht; und doch, wenn man nicht aus dem Charakter der Vasen selbst erkennen konnte, dass es sich um etwas ganz Anderes, als um Darstellung von Naturkräften handelt, so hätte die eine Thatsache, dass die grosse Menge dieser Bilder aus der Poesie, aus dem dichterisch bearbeiteten Mythus geschöpft ist, auf einen andern Weg führen müssen. So wenig Homer sich seinen Apollo als Kraft denkt, eben so wenig der Vasenmaler, der aus ihm schöpft. Diese Richtung aber ist es, von welcher die trübe Vermischung von Mythologie und Archaeologie ausgeht, die, soviel ich einsehe, weder der einen noch der andern Disciplin Vortheil bringt. Die Erklärung eines Kunstwerks hat wol nicht mehr und nicht weniger mit der Mythologie zu schaffen, als die Erklärung eines Dichters, der Mythen gebraucht.

Die andre Erklärungsweise ist nicht im Princip, nur im Ausgangspunkt verschieden. Auch sie nimmt der Kunst ihre eigenthümliche Sphäre, indem sie dieselbe zu einer Abschreiberin der Wirklichkeit macht. Man sagt z. B., am Fries des

Parthenon könne kein Festzug dargestellt sein, weil die Kränze fehlen, die in den Festzügen der Wirklichkeit allerdings nicht fehlten. Man sagt dies mit der völligsten Sicherheit ohne auch nur das Bewusstsein zu haben, dass dieser Einwand auf einer Voraussetzung beruht, die doch wahrlich bewiesen zu werden verdient. Hätte sich der Urheber dieser Behauptung zuerst einmal die Möglichkeit vorgestellt, dass dies ein Punkt sei, in welchem die Kunst abweicht, hätte er sich sodann die Mühe gegeben, plastische Monumente mit analogen Darstellungen zu vergleichen und auf diese Weise eine empirische Regel zusammengesetzt, dann wäre sein Verfahren methodisch, jetzt ist es ein willkürliches Hinüberspringen auf ein Gebiet, das seine besondern Gesetze hat. Die Kunst weicht ab von der Wirklichkeit, in verschiedenem Grade je nach der Natur des Volks, und innerhalb eines und desselben Volks ist es wiederum je nach Gattung und Zeit eines Monuments verschieden. Die Regeln dafür lassen sich nur aus der sorgfältigen Vergleichung der Monumente entnehmen, wobei Gattung und Zeit genau zu scheiden sind. Denn dabei kann freilich die methodische Kunsterklärung nicht bestehn, wenn man, was oft geschieht, so verschiedenartige Monumente, wie Vasen und Sarkophage, als gleichartig zusammenstellt.

Die zweite Anforderung an den Kunsterklärer ist die, mit dem innern Bild des Kunstwerks das äussere, sichtbar gewordene zu vergleichen. Ist das, was dem Künstler zur Verwirklichung vorschwebte, rein und ohne Hemmung in die Erscheinung getreten? Denn es wäre ja denkbar, dass die Materie, der Raum und manche andre Dinge dem Künstler eine Beschränkung auferlegten, so wie auch nach Humboldt's

Bemerkung der innern Sprachform an dem Laut eine Schwierigkeit entgegentritt, die nicht immer gleich glücklich überwunden wird. Im vollendeten Kunstwerk ist allerdings völlige Uebereinstimmung zwischen dem äussern und innern Bilde, aber anders ist das Verhältniss am Anfang und am Ende der Kunstentwicklung. Es leuchtet ein, dass auch hier nur durch genaue methodische Vergleichung der Denkmäler selbst die richtige Scheidung zwischen den innerlich beabsichtigten und den durch äussere Bedingungen hervorgerufenen Elementen der Darstellung vollzogen werden kann.

Ich hoffe, hochverehrter Herr, hinsichtlich dieser allgemeinen Sätze auf Ihre Beistimmung, ich hoffe auch darauf hinsichtlich des vorliegenden Buchs. Sehn Sie es mir nach, wenn es etwas ausführlicher geworden sein sollte, als vielleicht nöthig, der Glaube an die einstmalige Existenz der philostratischen Bilder ist im Allgemeinen so fest, dass ich lieber zu viel, als zu wenig anführen wollte; sehn Sie es mir auch nach, wenn ich manchmal ein Werk der erhaltenen Kunst herangezogen habe, ohne dass es geradezu nöthig war. Ich hatte den Wunsch, wenn ich's könnte, meinem Buch einen kleinen von der Hauptbeweisführung unabhängigen Werth mitzugeben, damit es nicht gleich veraltet wäre, wenn's ihm gelingen sollte, von seiner Hauptthesis zu überzeugen. Dass ich aber in meinem Buch, wo an mehreren Stellen mit grösseren Reihen von Monumenten operirt wird, nichts übersehn, möchte ich am allerwenigsten Ihnen gegenüber behaupten, gestrebt habe ich darnach und hoffe soviel wenigstens, dass meine Bemerkungen aus den Kunstwerken selbst herausgenommen erscheinen werden. Und so lege ich

denn mit der Bitte um ein wohlwollendes, aber nicht — ich sage es zum Besten der Sache und um meiner eignen Förderung willen — schonendes Urtheil das Buch vertrauensvoll in Ihre Hände.

Berlin im Februar 1860.

In dankbarer Verehrung

K. Friederichs.

Inhalt.

	Seite
Geschichte und Methode der Untersuchung	1
Erster Abschnitt. Die Abhängigkeit der Philostrate von der Poesie	11
Zweiter Abschnitt. Die eignen Erfindungen der Philostrate .	140
Schlussbetrachtung	199
Excurs I. Ueber die Entwicklung der Gesichtsformen in der griechischen Kunst	205
Excurs II. Ueber die Raumfüllung auf den Vasen	209
Excurs III. Zur Geschichte der Composition	220
Excurs IV. Ueber den Achillesschild bei Homer und dem jüngern Philostratus	223
Excurs V. Ueber Nacktheit und Bekleidung in der griechischen Kunst	230
Excurs VI. Ueber die Gestalt des Eros in Poesie und Kunst	240
Excurs VII. Ueber die Personifikation der Natur	246

Geschichte und Methode der Untersuchung.

Eine eingehendere Prüfung der philostratischen Bilder hat zuerst Heyne angestellt[1]). Vor ihm behandelte man sie arglos als das, was sie sein wollen, als wirkliche Bilder; doch meinten schon damals einige, wenn auch unbedeutendere Archaeologen, die ganze Gallerie in Neapel möge wol eine reine Erfindung des Philostratus sein[2]). Sie stützten sich insbesondere darauf, dass auf manchen Bildern die Einheit der Handlung fehle, ein Argument, das von der andern Seite mit Berufung auf Analogien, wenn nicht der alten, so doch der neuern Kunst zurückgewiesen wurde[3]). Heyne beginnt mit der Bemerkung, er habe keinen Grund, sich für das Eine oder das Andre zu entscheiden, aus dem Schluss seiner Untersuchung aber ersieht man, dass trotz aller sophistischen Zusätze die Beschreibungen ihm auf Grund wirklicher Bilder gemacht zu sein schienen. Vieles nämlich streicht er als nicht gesehen, sondern nur zu rhetorischen Zwecken hinzugefügt. Er verräth darin manchmal ein richtiges Gefühl, besonders in dem Bilde des Komos, das nach Philostratus einen und denselben Begriff in einer Gestalt

1) Opusc. V. p. 12—195.

2) Man vgl. die Citate bei Welcker-Jacobs und Kayser in den Prolegg. zu ihren Ausgaben.

3) Dies thut Torkillus Baden: Commentatio de arte ac judicio Fl. Philostrati in descr. imaginibus, Hafniae 1792, welche Schrift ich leider nur aus den Anführungen Welcker's kenne.

personifizirt und zugleich in seiner realen Erscheinung darstellte, nach Heyne dagegen sich auf die eine allegorische Figur beschränkte: indessen ist es nicht mehr als ein unbestimmtes Gefühl, was ihn leitet in der Scheidung des wirklich Vorhandenen und vom Rhetor Hinzugefügten, und der Mangel aller Begründung schwächt noch mehr den Eindruck seines schwankend ausgesprochenen Urtheils. Denn zu erörtern, wenn nicht aus Theorie und Empirie der Kunst zugleich, wenigstens aus dem Einen oder dem Andren, warum dies und jenes nicht im Bilde gewesen sein könne, dazu macht Heyne nicht einmal den Versuch. Etwas von der Art Lessing's war nicht in ihm, er hat nur das Verdienst, die Aufmerksamkeit auf seinen Gegenstand gelenkt zu haben.

Das lebhafteste Interesse nahm Göthe am Philostratus[1]). Die Gemäldegallerie wird von ihm als wirklich vorausgesetzt, doch sei es nöthig, das wirklich Angeschaute von der rednerischen Zuthat zu sondern, was durch die Wandgemälde und Mosaiken möglich gemacht werde. Es ist sehr instruktiv, die Veränderungen zu beobachten, die Göthe mit den Bildern vornimmt, sie sollen im Verlauf dieser Untersuchung zur Sprache kommen; die Worte des Textes werden freilich etwas sorglos behandelt, es kommt vor, dass Göthe das gerade Gegentheil von demjenigen annimmt, was die Worte des Schriftstellers sagen. Doch wer wollte daraus dem Dichter einen Vorwurf machen! Auch verfolgte er ja nicht wissenschaftliche Zwecke, seine Absicht war, den Künstlern lockende Aufgaben zu zeigen.

Sodann haben Welcker und Jakobs den Philostratus bearbeitet[2]). Sie theilten die Arbeit so, dass dem Ersteren hauptsächlich die archäologische Exegese, dem Letzteren die Kritik und Erklärung der Sprache zufiel. Doch hat auch

1) Vgl. Bd. 30.

2) Philostratorum imagines et Callistrati statuae. Textum ad fidem veterum librorum recensuit et commentarium adjecit Fridericus Jacobs, observationes archaeologici praesertim argumenti addidit Frid. Theoph. Welcker. Lipsiae 1825.

Jakobs die Frage erörtert, ob die Beschreibungen von wirklichen Bildern genommen seien. Er kommt dabei auf eine Vermuthung, auf die ich aufmerksam machen muss; es ist eine Ahnung des Richtigen, die leider aus einem durchaus falschen Grunde wieder unterdrückt wird. Jakobs weist nämlich mit ungemein verdienstvoller Gelehrsamkeit nach, dass der Wörterschatz der Philostrate zum grossen Theil aus Dichtern genommen sei; eben dieser Umstand bringt ihn p. XIX auf die Vermuthung, vielleicht seien nicht bloss die Worte, sondern auch die Gegenstände der Gemälde selbst aus Dichtern entlehnt. Eine genaue Vergleichung der Gemälde mit den einschlägigen Dichterstellen würde diese Vermuthung zur Gewissheit erhoben haben, Jakobs nimmt sie zurück mit der Bemerkung, was aus Dichtern geschöpft sei, gehe nur den Schmuck der Rede, nicht die Sachen selbst an.

Welcker behauptet auf das Entschiedenste die einstmalige Existenz der Bilder. Es konnten nicht, sagt er, soviele, solche, so grosse Kunstwerke erdichtet werden in einer Zeit, als alle Kunst darniederlag. Denn der Werth dieser Bilder sei kein geringer; die besseren unter ihnen dürfe man nicht vergleichen mit den erhaltenen Wandgemälden und Mosaiken, es handle sich vielmehr um alte griechische Gemälde. Nicht wenige seien darunter, die ihrer Erfindung nach, worüber allein uns ein Urtheil zustehe, an die blühendste Zeit der Malerei hinanreichten, es fehle nicht an solchen, welche sonst bekannte Werke des Apelles, Aristides, Zeuxis, Apollodorus in's Gedächtniss riefen, andere seien aus späterer Zeit, schlecht oder gänzlich zu verachten keines. Es ist zu verwundern, dass dieses allgemeine Urtheil nicht im Einzelnen begründet wurde, wozu Material genug vorhanden war auch schon zu der Zeit, als Welcker schrieb; denn der Herkules in den Windeln, die Hesione des jüngern Philostratus und manche andre Gegenstände waren auch auf den Wandgemälden zum Vorschein gekommen, die Welcker so sehr den Bildern des Philostratus nachsetzt. Warum begnügte er sich damit, sie zu citiren, warum verglich er sie nicht genau nach ihren

künstlerischen Motiven? Eine solche Vergleichung der vorhandenen, dem Gegenstand nach verwandten Bilder war nicht bloss für die Werthschätzung der philostratischen Gemälde nothwendig, sondern auch für die sichere Beantwortung der Frage über ihre einstmalige Existenz. Wenn wir wissen, die Gegenstände der philostratischen Bilder finden sich auch in der erhaltenen Kunst, so entscheidet das nichts, ja wenn wir einzelne oder auch alle Figuren eines philostratischen Bildes wiederfinden auf einem erhaltenen Werk, so entscheidet auch das noch nichts. Denn ist es nothwendig, dass diese Figuren einem Kunstwerke entnommen, können sie nicht ebensogut dem Mythus entnommen sein? Können nicht Philostratus und das vorhandene Bild, das dieselben Figuren enthält, aus einem und demselben Dritten, aus einem Dichter geschöpft haben, der den Mythus erzählt, und aus diesem Grunde übereinstimmen? Dies also ist nicht entscheidend, es kommt nicht an auf das Was, sondern auf das Wie, auf die künstlerischen Motive. Wären diese verglichen, so würde sich herausgestellt haben, dass diejenigen der philostratischen Bilder, die überhaupt zu malen sind, nicht einmal mit dem schlechtesten der erhaltenen Wandgemälde den Vergleich aushalten.

Aber auch die Welcker'sche Behandlung der Bilder an sich gestehe ich nicht für die richtige halten zu können. Wenn man nur, bemerkt Welcker, diese den Dichtern entnommene Art der Schilderung recht begriffen habe, so werde man keine sichre Zuthat des Rhetors in dem ganzen Buch finden, nicht einmal in dem unbedeutendsten Beiwerk. Ueber die Eigenthümlichkeit dieser den Dichtern entnommenen Art der Schilderung finde ich keine nähere Auskunft; in den Anmerkungen, die Welcker den einzelnen Bildern beigefügt hat, wird nicht Alles, was der Rhetor als gesehen vorträgt, auch als wirklich vorhanden angenommen, es wird an seinen Worten gestrichen und geändert, wobei die Sprache nicht immer berücksichtigt wird und die Begründung wenigstens für denjenigen fehlt, der noch nicht von der Wirklichkeit der Bilder überzeugt ist. Denn fast sämmtliche

Bemerkungen Welcker's beruhn auf der Annahme, dass Philostratus Wirkliches beschreibe: Welcker setzt als Thatsache voraus, was erst zu untersuchen war, und diese Voraussetzung beherrscht ihn so sehr, dass er die auffallendsten Dinge theils nicht sieht, theils nach seiner einmal gefassten Voraussetzung beurtheilt, wobei es denn zu den grössten Willkürlichkeiten kommen musste. Dies wird später im Einzelnen angegeben werden, ich werde dabei auch gewisse allgemeine Principien zu besprechen haben, die Welcker von der Wirklichkeit der philostratischen Bilder ausgehend der alten Kunst zuschreibt. Schon vor ihm hatte Tölken [1]) den Versuch gemacht, hauptsächlich aus dem Philostratus mehrere von Lessing entwickelte Principien der bildenden Kunst überhaupt, als für die alte Kunst nicht gültig nachzuweisen; diese neuen Ansichten haben Verbreitung gewonnen, es wäre natürlicher gewesen, wenn sie eine neue Untersuchung über die Glaubwürdigkeit der Philostrate, die sie zur Voraussetzung haben, veranlasst hätten; man hätte nicht so schnell ein Buch wie Lessing's Laokoon aufgeben sollen.

Diese Ansichten fanden Widerspruch in einem kleinen Aufsatz von Franz Passow [2]), aus dem ich hervorhebe, was mir von Bedeutung zu sein scheint. Passow macht aufmerksam auf die merkwürdige Unbestimmtheit in der Beschreibung der angeblichen neapolitanischen Gemäldegallerie, welche zudem von keinem andern Schriftsteller erwähnt werde [3]).

---

1) Ueber das verschiedene Verhältniss der antiken und modernen Malerei zur Poesie, ein Nachtrag zu Lessing's Laokoon. Berlin 1822.

2) Vermischte Schriften p. 223 — 236, früher in der Ztschr. f. Alterthumswissenschaft v. J. 1836 p. 571 ff.

3) Preller. Polem. Fragm. p. 198 scheint aus diesem Grunde die neapolitanische Halle für eine Erdichtung des Philostratus zu halten; die Beschreibungen der Bilder aber, meint er, seien aus älteren Schriftstellern, wie Antigonus, Adaeus, Polemo zusammengestellt und dann rhetorisch ausgeschmückt.

Es war, sagt der ältere Philostratus — denn der jüngere giebt gar keinen Ort für seine Bilder an — eine Halle von vier, mein' ich, oder auch fünf Stockwerken. Spricht so ein Augenzeuge? Sodann werde weder Format noch Maassstab der Gemälde, auch nicht die Grösse der Figuren angegeben und vom Zeitalter, von der Schule, vom Meister erfahre man gleichfalls kein Wort. Hiegegen ist allerdings einzuwenden, dass auch Lucian, ja selbst der treue Pausanias in seinen Beschreibungen alter Gemälde die meisten dieser Forderungen nicht erfüllt, nur der Mangel der Künstlernamen scheint auch mir um so auffallender, als aus mehren Beispielen zu schliessen ist, dass die alten Künstler ebenso wie die neueren ihren Namen auf ihr Werk zu setzen pflegten. Der Rhetor sagt zwar in der Vorrede, er rede jetzt nicht von den Malern noch von ihrer Geschichte, sondern von Gemälden, allein dies ist gesagt im Gegensatz zu den eben vorher erwähnten Schriften des Kariers Aristodemus über die berühmtesten Maler und über die kunstsinnigen Städte und Könige. Er gibt damit nur das allgemeine Thema seiner Schrift an, das ihn aber nicht hindert, gleich im Folgenden mitzutheilen, die Gemälde seien von mehreren Malern verfertigt. Diese Bemerkung berechtigt gewiss zu der Erwartung, dass er einige Künstler namhaft machen werde, aber trotz der Menge und detaillirten Beschreibung der Bilder ist kein auch nur zufällig erwähnter Name zu finden. Ganz anders verfährt Kallistratus, der den Philostraten sonst so sehr verwandt ist; er erwähnt die Künstler, die er weiss, den Skopas, Praxiteles, Lysippus, und wie sollte er auch nicht, da sie ihm ja Gelegenheit boten zu hohlen Phrasen über ihre Kunst? Ich bin weit entfernt, diesen Umstand als entscheidend anzusehen, ich finde ihn nur auffallend unter der Voraussetzung, dass Philostratus Wirkliches sah.

Eitelkeit und Dünkel, bemerkt Passow weiter, verhinderten den Philostratus, ein einfacher Exeget zu sein: nur das Selbstgemachte konnte in seinen Augen Werth haben. Es ist wahr, die Eitelkeit des Rhetors wird nur von seiner

Geistlosigkeit überboten [1]), und sein Styl macht den Eindruck, dass es ihm nicht um die Sache, sondern nur um die Form zu thun sei, aber auch diesem Grund ist in Hinblick auf den Kallistratus nicht zuviel Gewicht beizulegen. Wie dieser nämlich wirklich vorhandene Kunstwerke, die er, wenn nicht aus eigener Anschauung, doch aus Beschreibungen kannte, als Anlass benutzt zu den abgeschmacktesten rhetorischen Ausführungen, so konnte auch Philostratus von einem wirklich Vorhandenen ausgehen; seiner Eitelkeit blieb noch Spielraum genug, durch Ausschmückung und Erweiterung des Thatsächlichen die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Person des Erzählers zu lenken.

Drei Momente, heisst es weiter, seien bei der Schilderung eines Gemäldes besonders hervorzuheben, die Richtigkeit und Sicherheit der Zeichnung, die Harmonie der Farben und die sinnvolle Schönheit der Anordnung und Gruppirung. Aber um die Zeichnung habe er sich gar nicht bekümmert, er habe keinen Begriff davon und ebensowenig empfänglich sei er für die Farbe und für die Effecte des Lichts und des Schattens. „Nur an Gold und Purpur lässt er es nicht fehlen; wie könnte auch einem Sophisten jemals eine Schilderung zu kostbar bedünken? Das ganze übrige Reich der Farbe behandelt er beinahe als nicht vorhanden, die Folge davon ist bei allem gesuchten Flimmer die starre Trockenheit für den innern Sinn, die sich dem Auge beim grellen Widerschein einer nächtlichen Feuersbrunst aufdrängt, ohne Milderung durch Uebergänge und Mitteltinten.“ Auch der letzten Forderung, die wegen der vielen Personen auf den meisten Bildern hauptsächlich nothwendig gewesen, sei kein Genüge geschehn. Das beweise der Widerspruch der Gelehrten, es sei nichts den Unbefangenen Befriedigendes zu erreichen.

---

1) Die Erklärer sind anderer Ansicht, besonders Kayser, der ihn elegantem formarum spectatorem, sagacem ἠθῶν et παθῶν interpretem nennt.

Noch schlimmer übrigens als die Unterlassungssünden seien die Begehungssünden. Philostratus nehme vor allem auf den ethischen und pathetischen Ausdruck der Figuren Rücksicht, aber ohne je einzelne sinnvolle Züge anzugeben, wodurch der Affect ausgedrückt sei. „Nie aber wird uns ein Gesicht, das wir nicht gesehen haben, dadurch veranschaulicht, dass uns die Leidenschaft genannt wird, die es grade beherrscht oder die Höhe, die sie erreicht hat.“ Sodann wird die Verletzung der Einheit sowohl in der Zeit als im Orte hervorgehoben. Es komme auf einzelnen neuern Bildern allerdings vor, dass sich eine Person in verschiedener Handlung wiederhole, aber daraus folge nicht, dass auch griechische Maler sich desselben widersinnigen Eingriffs des Malers in das Gebiet des Dichters schuldig gemacht hätten. Seit Torkil Baden freilich zerschneide man jedes derartige Bild des Philostratus in mehre Handlungen, aber das sei eine Weise, die alles aus allem machen lasse. Endlich sei Unmögliches dargestellt. Dinge, die man nicht sehen könne. Passow sieht demnach die Schrift als ein freies Erzeugniss der Phantasie, als prosaisches Idyll an, in welches manche Reminiscenz aus wirklich gesehenen Gemälden verwebt sein möge.

Man wird in Passow's Bemerkungen ein richtiges künstlerisches Gefühl nicht verkennen können. Sie geben keinen Beweis, aber erwecken doch die Präsumption, dass es sich gar nicht um wirkliche Bilder handle. Pflicht war es daher, dass diejenigen, welche die Wirklichkeit der Bilder annehmen, um so stärkere Gegengründe vorbrachten. Dies ist aber nicht geschehen [1]).

Die gegenwärtige Archäologie folgt den Ansichten Welcker's. In exegetischen und historischen Büchern werden die philostratischen Bilder als wirklich einst vorhanden betrach-

---

1) O. Müller sagt im Handbuch der Archäol. § 35, Anm. 4, Passow habe gegen Welcker geschrieben „aus Unkunde der alten Kunst.“

tet [1]) und für Erklärung und Geschichte der Kunst unbedenklich verwerthet. Nur in den Schriften O. Jahn's finde ich mehrfache Andeutungen, wornach ihr Verfasser sich keineswegs unbedingt der herrschenden Ansicht anschliesst [2]).

Ich werde nun untersuchen, ob die philostratischen Bilder die Probe aushalten, die jedes Kunstwerk aushält; ich werde sie nach derselben Methode behandeln, die an jedes Werk der Kunst angelegt wird oder angelegt werden muss. Nur fällt hier die Beurtheilung des Sichtbaren am Kunstwerk fast ganz weg, denn über die Formen, Farben, Raumverhältnisse u. dgl. zu urtheilen, dazu bietet uns Philostratus kaum hie und da einen Anhaltspunkt. Wir sind also ganz auf das hinter den Formen Verborgene, auf das innere Bild, das der Seele des Künstlers zur Verwirklichung vorschwebte, auf die innere Kunstform angewiesen.

Die zuerst zu beantwortende Frage ist nun ohne Zweifel diese: woher hat der Künstler das innere Bild seines Kunstwerks? Ist es ein freies Erzeugniss seiner Phantasie oder ging der Künstler aus von einem Bild der Natur, von der Erzählung eines Dichters u. s. w.? Diese Frage müssen wir beantworten, um die Art seines innern Schaffens zu begreifen und um das Eigne zu scheiden von dem Herübergenommenen. Die griechische Kunst im Ganzen und Grossen hat ihren Ausgangspunkt im Mythus und zwar im Mythus, nicht wie er ursprünglich war, sondern wie die Dichter ihn bearbeitet hatten: auch die philostratischen Bilder sind zum weitaus grössten Theil aus den mythischen Erzählungen der

---

1) Zum Theil spricht man mit wunderbarer Sicherheit, wie wenn Brunn Gesch. der griech. Künstler II p. 249 bemerkt, „dass ein grosser Theil dieser Beschreibungen auf berühmte Originale zurückgehe."

2) Vgl. schon die Schrift: Penthens und die Mänaden p. 8, besonders aber Archäol. Beitr. p. 288 Anm. 91 und p. 414 f.; an letzter Stelle ist allerdings nur von einem einzelnen Bild die Rede.

Dichter geschöpft, und der Schriftsteller überhebt uns in vielen Fällen der Mühe des Nachsuchens, indem er selbst den Dichter angiebt. Wir werden also zunächst das Verhältniss der philostratischen Bilder zu der Poesie, aus welcher sie entnommen sind, zu untersuchen haben. Sind die Bilder wirklich Kunstwerke, so müssen sich Abweichungen von der Poesie herausstellen, entweder Zusätze oder Weglassungen oder Veränderungen. Denn Dichtung und bildende Kunst gehen verschiedene Wege: ein schönes dichterisches Gemälde kann in die Malerei übertragen sehr unkünstlerisch sein. Es wird sich aus dieser Untersuchung ergeben, dass die Philostrate den Dichtern nachschreiben, wo sie ihnen nicht nachschreiben sollten und umgekehrt ihnen nicht nachschreiben, wo sie ihnen nachschreiben sollten. Sodann sind zweitens die eignen von bestimmten poetischen Vorbildern unabhängigen Erfindungen der beiden Rhetoren, wie ich sie im Voraus benenne, nach ihrer künstlerischen Beschaffenheit näher zu betrachten. Den Maassstab unsrer Beurtheilung werden wir in beiden Abschnitten von der Praxis der erhaltenen Denkmäler und von den in der Natur der bildenden Kunst begründeten Gesetzen entlehnen, wir werden also sowohl empirisch als rationell unsern Beweis zu führen versuchen. —

Erster Abschnitt.

Die Abhängigkeit der Philostrate von der Poesie.

I.

Die philostratischen Bilder weichen nicht ab von der Dichtung, wo sie abweichen mussten, sie weichen umgekehrt ab, wo sie nicht abweichen mussten. Wir betrachten den ersten Fall zunächst.

Die Fälle, in denen die bildende Kunst von der Dichtung abweicht, sind unzählig. Gleich in der Behandlung der äussern Gestalt zeigt sich ein Unterschied: der Künstler muss oft das Gewand entfernen, mit dem der Dichter seine Figur verhüllt. Bei Virgil erscheint Laokoon in priesterlichem Ornat; der Künstler, mag er ihm nachgeahmt haben oder nicht, als Künstler musste er ihn völlig nackt darstellen, wie Lessing lehrt. Mit diesen Verschiedenheiten in der Behandlung der äussern Gestalt beginnen wir; natürlich kommen sie nur insoweit zur Sprache, als unsere Aufgabe verlangt.

Der jüngere Philostratus beschreibt unter Nr. 5 folgendes Bild:

Herkules in den Windeln befindlich erdrückt lachend die von der Hera gesandten Schlangen, in jeder Hand eine fassend, ohne sich um die Mutter zu kümmern, die daneben steht von Sinnen und in grosser Furcht. Jene aber haben schon nachgelassen und strecken die langgezogenen Leiber über die Erde und neigen unter den Händen des Kleinen ihre Köpfe, an denen auch von den Zähnen etwas zum

Vorschein kommt, die scharf und giftig sind. Der Kamm aber hängt ihnen vom Tode auf die eine Seite herab; die Augen sehen nicht; die Haut ist bleich und bläulich. Alkmene scheint von dem ersten Schreck zu sich zu kommen, aber sie traut dem noch nicht, was sie sieht. Der Schreck liess sie nicht im Bett liegen. Du siehst, wie sie ohne Schuh und in blossem Chiton vom Lager aufgefahren mit ungeordnetem Haar die Arme ausbreitend schreit, und die Dienerinnen, welche der Gebärenden beistanden, sprechen entsetzt eine jede zu ihrer Nachbarin. Die aber in Waffen dort und der mit entblösstem Schwert bereit steht, das sind die Edlen der Thebaner, die dem Amphitryo beistehn. Ob dieser entsetzt ist, oder ob er sich freut, weiss ich nicht. Denn seine Hand ist noch bereit, das Sinnen seiner Augen aber legt der Hand Zügel an, da er auch nicht hat, was er abwehren sollte und da er sieht, dass der Vorgang der Weisheit eines Orakelspruches bedarf. Darum ist auch Tiresias hier, weissagend, glaub' ich, wie gross der Knabe, der jetzt in den Windeln liegt, werden wird. Er ist aber des Gottes voll gemalt und seherisch athmend. Auch die Nacht, in welcher dies geschah, ist persönlich gemalt, mit einer Fackel sich selbst erleuchtend.

Diese Beschreibung ist die Paraphrase einer pindarischen Stelle, die so lautet [1]: Ich will, sagt der Dichter, eine alte Sage anregen, wie der Sohn des Zeus, nachdem er unter dem Mutterschooss hervor, dem Weh entrinnend an's glanzvolle Tageslicht mit seinem Zwillingsbruder gekommen war, wie er da nicht ohne Bemerken der goldthronenden Hera in die krokusfarbenen Windeln einging. Sondern die Götterkönigin grollend im Gemüth sandte plötzlich Schlangen. Diese drangen die Thüren öffnend in den weiten Raum des innersten Gemachs, begierig um die Kin-

1) Nem. 1, 34 ff. Die Erklärer des Philostratus nennen das hier und an andern ähnlichen Stellen: colores duxit ex etc.

der die schnellen Kiefern zu winden; jener aber erhob grad sein Haupt und versuchte zum ersten Mal den Kampf, jederseits eine Schlange am Nacken fassend mit seinen unentrinnbaren Händen; den gepressten aber liess die Zeit das Leben entfliehen aus den schrecklichen Gliedern. Das Geschoss unerträglichen Schreckens fuhr in die Weiber, die Alkmene's Kindbett beistanden, denn auch sie selbst, im blossen Unterkleid vom Lager springend suchte mit jenen von sich fern zu halten den Frevel der Unthiere. Schnell aber liefen die Führer der Kadmeer allesammt mit ehernen Waffen herzu; Amphitryo aber kam in der Hand das nackte Schwert schwingend, von heftigem Schmerz getroffen. Denn häusliches Leid drückt Jeden in gleicher Weise, schnell aber ist die Seele getröstet bei fremdem Leid. Er stand aber da in bangem und zugleich süssem Staunen, denn er sah des Sohnes übermenschlichen Muth und Kraft; die Unsterblichen hatten ihm der Boten Bericht in's Gegentheil umgewandelt. Und er berief den benachbarten trefflichen Propheten des höchsten Zeus, den wahr weissagenden Tiresias; dieser sagte ihm und der ganzen Schaar, welches Geschick den Herkules geleiten, was für Recht verachtende Ungeheuer er auf dem Lande und im Meer tödten werde u. s. w.

Bis auf die Figur der Nacht, die Unterredung der Dienerinnen und etwas mehr Detail in dem Habitus der Alkmene schliesst sich Philostratus genau an Pindar an, nur dass bei jenem zu einem Moment zusammengefasst ist, was der Dichter allmählich entwickelt. Doch ist dies nicht ohne Unklarheit geschehn. Denn die Figur der Alkmene erblicken wir zuerst als von Sinnen und in grosser Furcht, sodann nachdem uns mitgetheilt, dass der Tod der Schlangen bereits erfolgt sei, scheint sie sich zu sammeln; gleich nachher aber schreit sie wieder mit ausgebreiteten Armen. In welchem Moment sollen wir sie dargestellt denken, in dem des ersten Schreckens oder in einem spätern? Doch dabei will ich mich nicht aufhalten; wichtiger ist dies: Bei Philostratus liegt der Knabe in den Windeln, auf allen er-

haltenen Denkmälern — und wir haben deren in Statuen [1]), Reliefs [2]), Gemälden [3]), Münzen [4]) und Gemmen [5]) — sitzt oder kniet er nackt auf dem Boden. Und konnte wol der bildende Künstler anders verfahren? Wenn er uns nicht die Kraft der jugendlichen Glieder zeigt, wenn er den Knaben in Windeln hüllt, wie können wir begreifen, dass er Schlangen erdrücken kann, wie sollen wir ahnen, was aus ihm werden wird! Pindar, dem Dichter, steht es frei, ihn in den Windeln liegen zu lassen, denn „bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand: es verdeckt nichts: unsre Einbildungskraft sieht überall hindurch“ [6]). Wie dagegen der Künstler verfahren musste, das fühlte Göthe, indem er schrieb: „Herkules in Windeln. Nicht etwa in der Wiege und auch nicht einmal in Windeln, sondern ausgewindelt“. Es drängt sich daher bei dem der Sitte und den Gesetzen der Kunst widersprechenden Bild des Philostratus unwillkürlich die Vermuthung auf, der Rhetor möge nicht das Bild eines Malers, sondern das Bild eines Dichters vor sich gehabt haben, das Bild des Pindar, mit welchem das seinige

---

1) Clarac, mus. de sculpt. pl. 301 n. 1953; pl. 781—783; Becker Augusteum II, 89; auch in kleinen Bronzen kommt der Gegenstand vor, so im Berliner Museum und Mus. borbon. I, 8.

2) Visconti Pio-Clem. IV, 38; Gerhard Ant. Bildw. Taf. 64 und 114.

3) Pitture d' Ercol. I, 7, auch in Millin's Gal. myth. 97, 430.

4) Von Theben und Tarent, vgl. Millingen recueil 1, 13; 2, 15; die von Kroton sind besonders schön,

5) Tölken im Verzeichniss der geschnitt. Steine in Berlin IV, 54—57; unter diesen aber ist Nr. 56 entschieden modern, wofür man sich kaum auf den Stil der Gemme zu berufen braucht; es genügt auf den Umstand aufmerksam zu machen, dass Herkules, der als neugebornes Kind die Schlangen erwürgte, stehend dargestellt ist. Auch auf dem Carneol in Bullet Napol. I, tav. 4, Nr. 2 ist der schlangenerdrückende Herkules dargestellt.

6) Worte Lessing's in Laokoon Cap. V.

in dieser characteristischen Einzelheit und auch im Uebrigen so sehr übereinstimmt [1]).

Aber es ist des Unkünstlerischen noch mehr in dieser Beschreibung. Wir erörtern es sogleich, da es angemessen erscheinen muss, die Besprechung eines und desselben Bildes an mehren Orten soweit thunlich zu vermeiden. Freilich ist das nicht immer möglich, denn nicht wenige Bilder haben ausser den ihnen eigenthümlichen Fehlern auch solche, die ihnen mit vielen andern gemein sind.

Auf dem Bilde des Philostratus sind die Schlangen bereits todt, ihre Köpfe sind geneigt, ihre Leiber über die Erde gestreckt. Ganz anders auf allen erhaltenen Denkmälern. Da sind die Schlangen noch nicht todt, daher auch nicht so langweilig lang ausgestreckt, vielmehr umringeln sie die Glieder des Knaben und machen die äussersten Anstrengungen; man sieht es aber an den kräftigen Griffen und Gliedern des jungen Helden, dass er nicht loslassen wird, ehe er sie todtgedrückt hat. Das ist der Moment, den der Künstler wählen muss, denn kein Moment ist günstiger, uns einen Begriff von der Kraft und eine Ahnung von der Zukunft des Knaben zu geben. Sollte durchaus Tiresias dargestellt werden, so brauchten darum die Schlangen noch nicht erdrückt zu sein; der herkulanische Maler liess den Tiresias weg und er that wohl daran. Was brauchen wir ihn auch, da wir aus Gliederbau und Thun des Knaben seine Zukunft errathen? Denn mehr als dies Allgemeine, dass Herkules einst ein gewaltiger Held sein werde, sagt auch die Anwesenheit des Tiresias nicht. An-

---

1) Dass Alkmene den blossen Chitôn trägt, ist für den Dichter allerdings, aber nicht für den Künstler characteristisch. Wäre dieser Philostratus mit Kunstwerken vertraut gewesen, er hätte statt dieser Notiz auf die Unordnung im Gewande der Alkmene aufmerksam gemacht, die eine nothwendige Folge ihres Aufspringens ist. Der herkulanische Maler hat, um die durch den Schreck verursachte Unordnung anzudeuten, das Gewand von der einen Brust herabgleiten lassen.

ders natürlich beim Dichter, dem der Rhetor nachschrieb. Pindar lässt durch den Tiresias die spätern grossen Thaten und den endlichen Lohn des Herkules vorhersagen, er bedurfte dieser Hinweisungen auf die Zukunft für den Zusammenhang seines Gedichts, für den Sieger, den er besingt, der auch gross ist durch angeborne Tüchtigkeit. Dieser soll sich ein Beispiel nehmen an den edlen Mühen des Herkules, er soll sich auch des Lohnes getrösten, der jenen erwartete. Pindar konnte die spätern Schicksale des Herkules aus eigner Person hinzufügen, wieviel schöner aber ist es, dass er das plastische Bild festhält, das er vor unsern Augen entrollt hat, indem er den Tiresias herbeiruft! Für das Kunstwerk aber fällt der ganze konkrete Inhalt der Weissagung, auf den es bei Pindar grade ankommt, hinweg, und so war für den Künstler die lebendige Darstellung des Kampfes ohne den Seher jedenfalls besser, als der abstrakte Seherspruch über der vollendeten That. Es ist daher klar, dass Philostratus nur dem Pindar gedankenlos nachschreibt. Weil der Dichter, der ein Nacheinander von Thatsachen darstellt, die Schlangen mit der Zeit ihr Leben aushauchen lässt, ebendarum thut es auch der Rhetor.

Bei Philostratus und Pindar sehen wir Amphitryo mit nacktem Schwert herbeieilen, in dem herkulanischen Bild hat er noch nicht das Schwert entblösst, er ist vielmehr im Begriff es zu thun; seine Hand liegt am Griff und ein Theil der Klinge ist bereits sichtbar [1]). Vortrefflich; es ist wie

1) Jacobs bemerkt p. 610: Amphitryonis ibi (auf dem herkulanischen Bild) habitus prorsus conspirat cum tabula nostra. Ich weiss nicht, was dieses prorsus bedeuten soll; nur hinsichtlich der Haltung des Schwertes sind die Figuren zu vergleichen und darin sind sie verschieden; weitere Vergleichungspunkte bietet Philostratus nicht. Auf dem Relief bei Visconti ist die innere Bewegung im Amphitryo auch sinnig characterisirt. Seine Hand befindet sich ganz in der Nähe des Schwertgriffes, so dass man sieht, er hatte die Absicht, das Schwert zu ziehen; aber sie hält inne, wie von einem plötzlichen Anblick gelähmt.

an einer Statue der Medea, welche die Hand am Griff des Schwerts hält und die Klinge zum Theil entblösst hat, so dass wir das Zögern der Mutter zu empfinden glauben, die zum Kindermord schreitet [1]). Aehnlich hier; das halbent-

---

1) Millin Gal. myth. 102, 407. In dieser Statue ist das Pathos sehr gesteigert, man vergleiche nur die Stellung; sie macht daher geringern Eindruck, als die berühmte Figur des Timomachus. Auch sehen die Kinder bereits ihr Geschick voraus und suchen es abzuwehren. Der Bildhauer konnte nicht wol anders verfahren; um der Composition willen musste er die Kinder trennen und jedes derselben zur Hauptfigur in Beziehung setzen. Was aber das Bild des Timomachus betrifft, das ich für meinen Zweck gleich unten gebrauchen muss, so schwankt man, in welchem von zwei pompejanischen Wandgemälden eine Nachbildung zu erkennen sei. Das eine (Mus. Borb. X, 21) stellt Medea allein dar, das Schwert in den herabhängenden, gefalteten Händen haltend und so, meinen Panofka (Annali 1829 p. 244 ff.) und Welcker (Kleine Schr. III, 450 ff.), habe Timomachus sie gemalt. Letzterer bemerkt, von diesem Bilde müsse das zweite (Mus. Borb V, 33), welches neben der Medea, die „auch eine gute, doch ungleich weniger tief gedachte Figur" sei, die Kinder mit Astragalen spielend unter der Aufsicht des Pädagogen darstellt, „bestimmt unterschieden werden." Bestimmt unterschieden werden? Da die zweite Medea mit der erstern bis auf die Handhabung des Schwertes in Allem übereinstimmt, in der Haltung des Kopfes, in der Stellung und Gewandung? Ebenso wenig begreife ich, dass die zweite Medea eine „ungleich weniger tief gedachte Figur" sein soll. Gewiss ist sie eine deutlichere Medea, denn der allein stehenden Medea des ersten Bildes, die in herabhängenden, gefalteten Händen das Schwert hält, sehen wir nicht an, dass sie ihre Waffe gebrauchen wird, aber derjenigen sehen wir's an, welche die Hand am Schwertgriff hält. Auf diese letztere aber passen allein die Epigramme; von einer Medea, die keine Miene macht, ihr Schwert zu ziehen, kann nicht gesagt werden: *τῇ μὲν γὰρ συνένευσεν ἐπὶ ξίφος, ἦ δ'ἀνανεύει* (Anall. III, 214, 299). Der Kampf widerstreitender Empfindungen, den die Epigramme hervorheben, ist nur in der

blösste Schwert zeigt den Amphitryo als Einen, der nicht weiss, was thun. Wird er ziehen, denken wir, oder nicht?

Medea des zweiten Bildes ausgedrückt, in dieser aber auch vollendet schön. Ihre Hand fasst den Griff des Schwertes, der Durst nach Rache treibt sie dazu, diesem Gefühl aber wirkt entgegen der Blick, der auf die Kinder fällt, und so erscheint sie zaudernd, schwankend zwischen zwei Empfindungen. Das Schwert aber hält sie versteckt an der Seite, denn ihre Mutterliebe fürchtet, die Kinder möchten es erblicken. Wie man nämlich die Kinder von dem Bild des Timomachus hat ausschliessen können, ist mir unbegreiflich. Meyer bemerkte (Wien. Jahrb. 1831, 4, 166) ebenso wahr als natürlich, man dürfe einem Timomachus nicht zutrauen, dass er einen so vortheilhaften, mächtigen Contrast wie der, wozu die harmlose Sicherheit der Kinder mit der Medea benutzt werden könne, leichtsinnig übersehen habe. Dagegen bemerkt Welcker: „Je mehr Timomachus den grossen Meistern ähnlich war, um so mehr stand er natürlich über der einseitigen und beschränkten Vorstellung, dass was aus einem Gegenstand entwickelt werden kann, auch immer in der Darstellung mit ihm verbunden werden müsse.“ Sehr wünschenswerth wäre es gewesen, die Einseitigkeit und Beschränktheit dieser Vorstellung an Beispielen nachgewiesen zu sehen, nur würde man sich dabei den Philostratus verbitten dürfen, aus dem Welcker z. B. Sen. II, 7 für sich anführen könnte. Ferner: alle Monumente mit Ausnahme eben des ersten pompejanischen Bildes fügen die Kinder hinzu. Sodann die Worte des einen Epigramms (Anall. III, 214, 299): *τέκνων εἰς μόρον ἐλκομένων*, die freilich, wie Welcker bemerkt, nicht als eigentlich und genau bezeichnend mit Sicherheit zu nehmen sein möchten, beweisen doch wenigstens soviel, dass die Kinder überhaupt da waren, denn mit Panofka's Meinung, das sei bloss poetische Vorstellung, kann man Alles erklären. Endlich, wenn die einzeln stehende Medea dem Timomachus entspricht, so müssten wir sagen, Timomachus sei von dem Maler des zweiten Bildes übertroffen, dessen Abweichungen wahrhaftig auf keinen Stümper deuten. Vielmehr ist die einzeln stehende Medea eine aus der Gruppirung herausgenommene ungefähre Copie nach

Er weiss es selbst nicht, er sieht die Schlangen, die sein Kind bedrohen, aber er sieht zugleich, dass es seiner Hülfe nicht bedarf, und so bleibt die Hand, die zur Rettung das Schwert ziehen wollte, gleichsam auf halbem Wege stehen. Ich behaupte nicht, dass die Stellung, in der wir den Amphitryo bei Philostratus erblicken, nicht von einem Maler gewählt sein könne, es stand ihm ja frei, uns durch die blosse Miene des Gesichts zu zeigen, dass Amphitryo nicht das ausführen wird, was seine Stellung erwarten lässt, ich stelle nur dem Philostratus das Verfahren eines denkenden Künstlers entgegen, der uns schon in dem äussern Thun das innere Schwanken zeigt, von dem seine Figur bewegt wird. Dies ist aber gerade der griechischen Kunst besonders angemessen; man hat öfter darauf aufmerksam gemacht, wie sorgfältig die griechische Kunst sich bemühte, die innern Zustände durch bestimmte äussere *σχήματα*, durch eine angemessene Haltung des Körpers auszudrücken.

Die dienenden Weiber sind sowie die vornehmen Thebaner dem Dichter und Rhetor gemein, nur dass sie bei diesem zu einander sprechen. Dieser Zusatz ist merkwürdig genug. Ein denkender Künstler hätte das Weibervolk eilig davon laufen lassen, eine jede auf ihre Rettung denkend, oder wie angewurzelt vom Schreck dargestellt mit starren Augen auf das Unheil gerichtet —, wenn er überhaupt diese vielen Nebenfiguren dargestellt hätte. Der Dichter

---

Timomachus. Sie hat dieselbe Wendung des Kopfes, wie die andre; diese Wendung aber ist bei ihr nicht motivirt, wie es bei der andern der Fall ist, an deren Seite sich die Kinder befinden. So erklärt sich auch, warum die erste Medea das Schwert mehr wie ein Attribut trägt, als weil sie es gebrauchen wird: das Object fehlt, gegen welches das Schwert gebraucht werden soll. — Uebrigens findet sich die einzeln stehende Medea nicht genau auf den Gemmen wieder; die schlaff herabhängenden Arme unterscheiden sie. Noch mehr unterscheidet sich das Bild Mus. Borb. VIII, 22, dem aber auch die Figur des Timomachus zu Grunde zu liegen scheint.

kann seinen Hauptfiguren ganze Legionen von Begleitern geben, sie bleiben Begleiter und beeinträchtigen nicht im Mindesten das Hervortreten ihrer Führer; aber im Sichtbaren, im Raum eines Bildes entsteht Verwirrung, mindestens Verdunkelung der Hauptfiguren und ihrer Sache, wenn der untergeordneten Figuren zu viele sind. Wir kommen hierauf zurück, da sich viele Beschreibungen der Philostrate durch einen auffallenden Reichthum an untergeordneten Personen auszeichnen. Ebenso wird über die Figur der Nacht [1]), die wir uns nach den Worten des Rhetors, wie auch Welcker bemerkt, sowohl persönlich als unpersönlich dargestellt denken müssen, in einem andern Zusammenhang gesprochen werden, nur darauf ist hier aufmerksam zu machen, dass die Nacht in keinem innern Zusammenhang mit dem Bilde steht. Ob Herkules am Tag oder bei Nacht die Schlangen getödtet hat, ist völlig gleichgültig; das Dunkel der Nacht von Fackellicht erhellt macht nur die ganze Scene etwas

---

1) Die Fackel als Attribut der Nacht scheint auf den ersten Blick auffallend, doch kann sie auch ihr gegeben werden, wie dem Somnus, gesenkt nämlich. So ist es auf dem bei Millin G. myth. 89, 353 mitgetheilten Bild einer französischen Handschrift, wo neben dem vom göttlichen Geist getroffenen Propheten Jesaias (eine Hand, von welcher Strahlen auf ihn ausgehen, ist dargestellt) rechts der Knabe Ὄρθρος mit aufwärts gerichteter Fackel, links aber die Νύξ steht, eine Frau mit strahlendem Haupt und einem bogenförmig über dem Kopf gewölbten, sternenbesäten Schleier, in der linken Hand eine gesenkte Fackel haltend. In diesem Bild scheinen antike Reminiscenzen zu Grunde zu liegen. Dagegen glaube ich auch ohne Autopsie behaupten zu dürfen, dass die merkwürdige Figur auf dem Relief bei Winck Mon. in. 27 und Millin G. myth. 38, 168* (das Zoëqu in der Villa Borghese, wo es sich befinden soll, umsonst aufsuchte, vgl. Bassiril. I p. 7), die nackt, mit Fledermausflügeln (?), eine Fackel hoch haltend davon läuft, nicht antik ist. Sonst wüsste ich weder aus Monumenten noch Schriftstellern etwas zu vergleichen.

schauerlicher und hat sonst nichts mit dem Bilde zu schaffen. Wo wir aber sonst ähnlichen Figuren auf Denkmälern begegnen, wie z. B. auf den Darstellungen der Ariadne auf Naxos, des Endymion u. s. w., da sind sie nothwendig für das Bild. Uebrigens lässt sich auch für die Figur der Nacht ein dichterisches Vorbild nachweisen; in dem unter Theokrit's Gedichten befindlichen „kleinen Herakles", der detaillirt ausmalt, was Pindar nur in grossen Umrissen gibt, geht die That des Herkules bei Nacht vor sich und die Dienerinnen eilen mit Lampen herbei.

Man hat diese Beschreibung des Philostratus zur Charakteristik des Zeuxis benutzt, da sie im Wesentlichen übereinstimme mit dem Bilde dieses Meisters, das den kleinen Herkules die Schlangen würgend darstellte in Gegenwart der erschrockenen Eltern. Dieser Ansicht braucht man nicht einmal die Fehler entgegenzuhalten, an denen das Bild leidet, man darf sich nur auf die völlige Abhängigkeit desselben vom Dichter berufen. Wir müssten annehmen, dass Zeuxis sich seines eignen Denkens ganz begeben und nur den Pindar in Farbe gesetzt habe. Ist aber das die Art der grossen griechischen Meister? Ist es so in den Werken des Polygnot[1]) und Timomachus, die uns näher bekannt sind? Welcher Dichter lässt die Kinder der Medea beim Knöchelspiel ermordet werden, so wie sie Timomachus malte?[2]) Dies

1) Man vgl. besonders die Schrift von O. Jahn über die polygnotischen Gemälde in der Lesche zu Delphi. Kiel 1841.

2) Dieses Bild lässt uns ahnen, was wir verloren haben an der griechischen Malerei. Der Pädagog, den der Dichter dem Künstler bot, steht links von der Mittelgruppe der Kinder und hält somit der rechts stehenden Medea das Gleichgewicht, so dass eine schöne Symmetrie entsteht. Aber nicht bloss räumlich, auch geistig steht er zur Medea in Gegensatz. Von der einen Seite droht Verderben, auf der andern steht der treue Begleiter und Hüter der Kinder, und indem der alte Mann dasteht auf seinen Stock gestützt, mit Theilnahme das unschuldige Spiel der Knaben betrachtend — wird nicht dadurch unser Mitleid mit den Kindern gesteigert?

Bild lehrt sehr deutlich, dass die griechischen Meister nicht bloss das Bild eines Dichters mit den nothwendigen Aenderungen in ihre Kunst übertrugen, sondern auch neue bedeutende Züge einfügten, dass sie auch dichteten, nicht bloss malten. Ja die Vasen, die Produkte von Handwerkern, bieten uns eine Fülle selbständiger Zusätze zum dichterischen Vorbild, selten zwar in der frühern, schwarzfigurigen Gattung, deren liebenswürdige Eigenthümlichkeit eben in dem treuen Anschluss an das objektiv Ueberlieferte begründet liegt[1]), sehr häufig dagegen in den rothfigurigen Malereien, wo die Subjektivität sich regt. Ich erwähne nur eine, mit einem Motiv ebenso rührend wie dort bei Timomachus: Danae mit dem kleinen Perseus auf dem Arm soll in den Kasten gesperrt werden[2]). Auf diesem Bild hat der Knabe seinen Spielball in der Hand, wie dort die Kinder der Medea harmlos knöcheln ohne eine Ahnung dessen, was ihnen bevorsteht. Und in unserm Fall enthält das herkulanische Bild einen neuen hübschen Zug. Es ist nämlich auch der Zwillingsbruder des Herkules dargestellt, auf dem Arm des Pädagogen[3]), wohin ihn seine Angst gebracht hat, die noch

1) Ein eigner, wundervoll gemüthlicher Zug ist z. B. in dem schwarzfigurigen Bild bei Gerhard Auserl. V. 95: Herkules ist vertieft in die lernäische Hydra; hinter ihm steht seine Schutzgöttin mit einem Krug in der Hand, damit er auch zu trinken hat nach der Arbeit. So ist es auch wol zu beurtheilen, wenn bei Kriegern, die Abschied nehmen von Vater und Mutter oder Weib und Kind, der treue Haushund nicht vergessen wird.

2) Abgeb. in Gerhard's vierzehntem Programm zum Berliner Winckelmannsfest. Vgl. Welcker im N. Rh. Mus. 1855 p. 235 ff.

3) Diese richtige Benennung der Figur gab zuerst Jacobs a. a. O. Pindar erwähnt den Iphikles im Anfang beiläufig, bei Theocrit dagegen wirft er sich an die Brust der Mutter. Möglich also, dass hier der Dichter auf den Maler Einfluss hatte, aber keineswegs gewiss. Denn das Alter des Idylls und des Bildes oder seines etwaigen Urbildes ist nicht auszumachen. Jedenfalls ist die Hinzufügung des Pädagogen mit dem Kinde vortrefflich, auch wegen der Gruppirung.

sichtbar ist in der Haltung seiner Arme. Ist es nicht ein hübsches und für das Bild fruchtbares Motiv, dieser Kontrast zwischen den Zwillingen? Dies Bild ist überhaupt seiner Erfindung nach vortrefflich; der Fehler, den Göthe richtig hervorhebt, dass Herkules die Schlangen viel zu weit abwärts angefasst habe, so dass sie ihn nach Belieben ritzen und beissen könnten, mag der Nachlässigkeit des Copisten zugeschrieben werden.

Bei dem Bilde des Philostratus an Zeuxis zu denken, hindert endlich noch ein äusserer Grund. Das Bild desselben führt Plinius [1]) mit folgenden Worten an: Hercules infans dracones strangulans matre coram pavente et Amphitryone. Sind wir berechtigt, noch mehr Figuren, als die genannten, im Bilde vorauszusetzen? Hätte Plinius, wie er es gewöhnlich thut, nur die eine Hauptfigur des Bildes genannt, dann wäre die Zahl der Figuren allerdings nicht zu bestimmen; da er aber detaillirt, so scheint es am natürlichsten, das Bild mit den angegebenen Figuren beschlossen zu glauben. Doch gesetzt, es waren noch untergeordnete Figuren zugegen, so passt die Angabe des Plinius immer noch nicht auf das Bild des Philostratus. Denn der Gegenstand desselben ist nicht der Schlangen erdrückende Herkules, sondern die Weissagung des Tiresias über den Herkules, der die Schlangen getödtet hat. Tiresias hat im Bilde eine hervorragendere Stellung, als Vater und Mutter des kleinen Helden; jenen also hätte Plinius eher erwähnen müssen, als diese. —

1) XXXV, 63.

Die falsche Nachahmung der Poesie, die wir an dem in Windeln liegenden Herkules hervorhoben, findet sich auch, wenn ich nicht irre, in einem andern Bilde des jüngern Philostratus. Es ist das letzte (n. 17), nach der Meinung der Herausgeber freilich nicht ganz erhalten, doch ist wenigstens das Aussehen der Hauptfigur, wenn überhaupt noch andere im Bilde waren, mitgetheilt. Philoktet nämlich war dargestellt, das Gesicht eingefallen von der Krankheit, die finstern Brauen herabgezogen über die tiefliegenden, mattblickenden Augen, Haar und Bart verwildert, mit Lumpen umhüllt (ῥάκια ἀμπισχόμενος), die Fusssohle verbunden. Wie weit diese Umhüllung den Körper bedeckte, wird zwar nicht gesagt, sie ist aber offenbar der Grund, dass der Rhetor nur das eingefallene Gesicht, nicht aber den abgezehrten Körper des Leidenden erwähnt, den er eben wegen der Lumpen nicht sah. Gerade hierin liegt das Auffallende; der Dichter [1]) mag den Philoktet mit Lumpen bekleiden, die ja bei ihm nichts verdecken, der bildende Künstler dagegen darf den leidenden Körper nicht verhüllen, er zerstört damit die unmittelbare, lebendige Wirkung seines Werkes. Nur auf geschnittenen Steinen ist uns die Darstellung des leidenden Philoktet erhalten; er ist entweder ganz nackt oder die Chlamys bedeekt ihm den Rücken und fällt über den linken Arm herab, so dass die dem Betrachtenden zugekehrte Seite des Körpers frei bleibt. [2]). Ein Epigramm [3]) aber beschreibt einen Phi-

1) Der Zug ist aus Sophokles, den Philostratus vor Augen hatte, da er ihn gleich im Folgenden erwähnt. Philoktet sagt v. 274, die Griechen hätten ihm bei ihrem Weggehen wenige Lumpen (ῥάκη) hingelegt. Im Uebrigen mag, wie Jacobs meint, aus dem Philoktet des Euripides manches entlehnt sein, da die detaillirten rührenden Schilderungen ganz der Art dieses Dichters angemessen sind.

2) Vgl. Michaelis in den Annali dell'inst. 1857 p. 232 ff. Genelli stellt in seinen Umrissen zu Homer den Philoktet ganz nackt dar.

3) Anal. II, 490 n. 27. Man bezieht es wol mit Recht auf den Philoktet des Parrhasius.

loktet, dem der Maler ein dürres, zusammengeschrumpftes Fell gab, wodurch er ohne Zweifel die öde Wildniss andeuten wollte, in der keine menschliche Hand für die Bedeckung der Blösse sorgt. Er folgte darin wol dem Euripides, der den Philoktet in Felle gehüllt auf die Bühne brachte[1]), schwerlich aber folgte er ihm auch in dem Wurf dieser Hülle. Das Epigramm sagt nicht, wie das Fell angelegt war; schwerlich anders, als es Sitte ist in der entwickelten Kunst, um den Hals geknüpft und nach hinten herabhängend[2]), in der Weise also, die den Forderungen der Kunst entspricht. Indessen lässt sich das nicht ausmachen und auch für Philostratus glaube ich es nur wahrscheinlich gemacht zu haben, dass sein angebliches Bild gegen ein künstlerisches Gesetz verstiess[3]), theils aus seiner Beschreibung selbst, theils indem ich mich auf die Analogie des vorigen Bildes berufe. —

---

1) Vgl. Dio Chrysost. Or. 59, 305: *δοραὶ θηρίων καλύπτουσιν αὐτόν.* Beim Philoktet des Sophokles könnte die Frage aufgeworfen werden, wie es denn komme, dass Philoktet trotz jahrelanger Einsamkeit noch ein von Menschen verfertigtes Gewand habe. Diesen Einwand hebt der Dichter durch v. 309.

2) Vgl. z. B. die Darstellungen des Eumaeus und Faustulus, dann den Herkules bei Gerhard Auserles. 143. Meist ist das Fell des Herkules gegürtet, besonders in dem ältern Stil der Vasen, er trägt dann aber noch einen Chiton darunter, das Fell allein würde ihn nicht ganz decken.

3) Analog sind die Darstellungen des leidenden, von Achilles geheilten Telephus, doch können mir auch diese mit Ausnahme etwa des schönen etruskischen Spiegels (Gerhard im dritten Berliner Winckelmannsprogramm) nichts helfen. Denn wenn auch Telephus auf den Vasen bis auf die Chlamys nackt ist, so ist das doch nicht geschehen, um uns den leidenden Körper zu zeigen, wovon ich eben keine Andeutung sehe. Auf dem genannten Spiegel ist allerdings etwas von seinem Leiden im Habitus des Körpers zu sehen; da ist er im Wesentlichen nackt. Die etruskischen Aschenkisten können hier natürlich nicht verglichen werden.

II.

Von der Gewandung des Körpers wenden wir uns zur Betrachtung der körperlichen Gestalt selbst, welche so wenig wie ihr Kleid für den Dichter und bildenden Künstler die gleiche Bedeutung hat. Dem letzteren sind engere Schranken gezogen, als dem ersteren. Der Dichter darf sich hinwegsetzen über die Gesetze der menschlichen Gestalt, er darf uns erzählen von hundertarmigen und hundertköpfigen Dämonen, ohne unsere Phantasie zu beleidigen. Denn das Bild des Dichters ist ein rein geistiges, es schwebt leicht und stofflos vor der Seele, ohne den Anspruch auf Wirklichkeit zu machen; das Bild des Künstlers aber kleidet sich in die Formen des Sichtbaren, es will den Schein der Wirklichkeit erregen und eben darum hat es an dieser seine Schranke. Nicht als ob der Künstler nur das darstellen dürfte, was wirklich existirt, er darf auch neue Schöpfungen wagen, wenn er sie nur als existenzfähig darzustellen und Entstellungen des menschlichen Typus zu vermeiden weiss, aber eben diese Rücksichten braucht der Dichter nicht zu nehmen, weil sein Bild nicht wirklich scheinen will. Zudem gibt der Dichter immer nur einzelne Züge und überlässt es der Phantasie, sich eine Gestalt daraus zu bilden. Aber eben diese auf Anregung des Dichters geschaffene Gestalt ist nichts weniger als fest begränzt; wenn wir hören von den Hekatoncheiren, von dem hundertköpfigen Typhoeus, von der Scylla mit sechs langen Hälsen und zwölf Beinen, so malt sich die Phantasie diese Vorstellungen nicht zu einem sichern, deutlichen Bilde aus; es bleibt bei schwankenden, in unheimliches Dunkel

sich verlierenden Umrissen. Auch aus diesem Grunde ist das Gebiet der Poesie ein weiteres, da die bildende Kunst sinnlich Deutliches darzustellen hat.

Was mich zu diesen allgemeinen Betrachtungen, die im Verlaufe dieser Untersuchung ausgeführt und mit Beispielen belegt werden sollen, zunächst veranlasste, ist folgendes Bild des älteren Philostratus (II, 18):

Die Kyklopen schneiden Getraide und sammeln Trauben[1]). Der wildeste unter ihnen, Polyphem, wohnt hier, mit einer Braue über einem Auge, mit einer breiten Nase, die bis an die Lippe reicht. Vom Berge aus späht er nach Galatea, er hat die Syrinx noch unter dem Arme und singt ein Liebeslied unter einer Eiche. Er ist als ein wilder Bergbewohner gemalt mit Haaren struppig wie Fichtenlaub, die spitzen Zähne zeigend, an Brust und Bauch und bis an die Zehen, überall zottig. Er glaubt sanft zu blicken, aber in Wahrheit blickt er wild und heimtückisch. Galatea aber spielt auf der stillen See, von einem Viergespann von Delphinen gezogen, die am Zügel geführt werden von den Mäd-

1) Heyne liess die übrigen Kyklopen weg, ebenso Welcker, der übrigens die frucht- und weinreiche Gegend beibehält; sehr merkwürdig, da Philostratus Saaten und Reben mit den Erntenden in einem Zusammenhang erwähnt. O. Jahn (Arch. Beitr. p. 414) sagt, der Rhetor erwähne die Kyklopen, welche ernten ohne zu säen, Heerden besitzen und weder Haus noch Markt kennen in einer Weise, dass man denken müsse, sie seien auf dem Bilde vorgestellt. „Dies wäre aber wider die Analogie der uns bekannten Gemälde, wo eine in solcher Weise ausgeführte Staffage nicht vorkommt. Man muss daher diese allgemeine Beschreibung des kyklopischen Lebens für eine Art von Einleitung zu dem eigentlichen Gegenstand des Gemäldes halten." Dieser Grund ist sehr richtig unter der Voraussetzung, dass Philostratus Wirkliches sah, eine Voraussetzung, die wir aber nicht machen. Dass er die übrigen Kyklopen auch dargestellt wissen wollte, beweisen nach meiner Ansicht schlagend die Worte, mit denen er von ihnen zum Polyphem übergeht: *Τοὺς μὲν ἄλλους ἔα. Πολύφημος δέ κτλ.*

chen des Triton. Sie aber breitet über dem Kopf einen purpurnen Schleier gegen den Zephyr, von dem ein Schimmer auf Kopf und Stirn fällt noch nicht so schön, wie die Blüthe ihrer Wange. Die Haare flattern nicht im Winde, weil sie feucht sind. Der rechte Ellenbogen tritt hervor, indem der weisse Arm gebogen ist, und die Finger ruhen auf der zarten Schulter. Arme und Brust sind schwellend gebildet und Jugendfülle zeigt der Schenkel. Der Fuss aber berührt das Meer, indem er gleichsam den Wagen steuert. Ein Wunder sind die Augen, die über das weite Meer blicken.

So viel Worte, so viel Schnitzer, hauptsächlich veranlasst durch Dichternachahmung. Der Rhetor beginnt mit einer Reminiscenz aus Homer[1]). Weil Homer sagt, dass den Kyklopen ungesät und ungepflügt Waizen, Gerste und Trauben wachsen — jedes natürlich zu seiner Zeit —, eben darum finden wir Getraide und Trauben bei einander auf dem Bilde des Rhetors, der nicht bedachte, dass Sommer und Herbst, die in der Wirklichkeit nicht coexistiren, auch nicht in dem Raum eines Bildes coexistiren können[2]). Und wie kommt's, dass wir auch die übrigen Kyklopen auf dem angeblichen Bilde finden, die nirgends dargestellt sind in den erhaltenen Denkmälern? Weil der Rhetor seine Notizen aus dem Homer anbringen wollte. Denn keinem Künstler konnte es in den Sinn kommen, zu Polyphem noch andere Kyklopen hinzuzufügen, nicht bloss desswegen, weil sein Bild dadurch eine zu ausgedehnte Staffage erhalten würde, sondern hauptsächlich desswegen, weil die öftere Wiederholung eines Ungethüms, wie Polyphem, erstlich ein unerträglicher Anblick an sich ist, zweitens aber das Interesse an dem Einen auf-

---

1) Od. 9, 106 ff. wo man jeden Zug, ja jedes Wort findet, dessen sich Philostratus in den ersten vier Sätzen bedient, aus denen ich aber nur dasjenige herausgehoben habe, was deutlich als dargestellt bezeichnet wird.

2) Auch auf dem die Horen darstellenden Bilde (Sen. II, 34) waren die Produkte verschiedener Jahreszeiten neben einander dargestellt.

heben würde. Solche Wesen müssen in der Kunst als einzig in ihrer Art erscheinen, dadurch allein werden sie erträglich und interessant[1]).

Die Schilderung des Polyphem ist aus dem Gedicht des Theokrit entnommen, in welchem der Kyklop die geliebte Galatea besingt, die ihn verschmäht. Die eine Braue, das eine Auge, die breite Nase, den zottigen Körper schildern Rhetor und Dichter fast mit denselben Worten[2]). Die Kunst aber trennt sich in diesem Fall ganz von der Dichtung; sie stellt den Polyphem nicht dar behaart am ganzen Leibe, wie Papposilen, sie lässt nicht die Nase bis an die Lippen reichen und am wenigsten fällt es ihr ein, die Bildung des menschlichen Hauptes so zu zerstören, wie es die der Dichtung entsprechende Darstellung des einen Auges erfordern würde[3]). Statt der Haare am Körper, welche das dichterische Bild nicht entstellen, gibt die Kunst dem Polyphem ein Thierfell als Bekleidung und charakterisirt dadurch auf eine ihr angemessene Weise den wilden Waldbewohner; sein Gesicht

---

1) Auch bei Homer wohnt Polyphem allein für sich in Ungeselligkeit v. 188 ff., welche Worte übrigens auch für das Entwischen des Odysseus und seiner Gefährten nothwendig sind.

2) Man vgl. Theokr. Id. 11, 28 ff:

Γινώσκω χαρίεσσα κόρα, τίνος ὥνεκα φεύγεις.
ὥνεκά μοι λασία μὲν ὀφρῦς ἐπὶ παντὶ μετώπῳ
ἐξ ὠτὸς τέταται ποτὶ θώτερον ὡς μία μακρά,
εἷς δ' ὀφθαλμὸς ὕπεστι, πλατεῖα δὲ ῥὶς ἐπὶ χείλει.

Und Philostratus sagt: *μίαν μὲν ὑπερτείνων ὀφρὺν τοῦ ὀφθαλμοῦ ἑνὸς ὄντος, πλατείᾳ δὲ τῇ ῥινὶ ἐπιβαίνων τοῦ χείλους.* Den Haarwuchs am Körper erwähnt Theokrit v. 48. Vgl. Ovid Metam. XIII, 846: rigidis horrent densissima saetis corpora.

3) Die auf Polyphem bezüglichen Denkmäler sind zusammengestellt von O. Jahn Arch. Beitr. p. 411 ff., welcher auch das Auffallende des einen Auges hervorhebt. Hiezu kommt ein neuerdings im Jahre 1847 entdecktes pompejanisches Bild, das nach der Beschreibung im Bullet. Napol. VI p. 36 mit dem von Jahn p. 417 besprochenen herkulanischen in allem Wesentlichen übereinstimmt.

aber bildet die ältere Kunst vollkommen menschlich, und auch die spätere, die ein drittes Auge hinzufügt, zerstört doch nicht den natürlichen Typus des menschlichen Kopfes[1]). Es ist nämlich bemerkenswerth, dass die ältere Kunst harmloser verfährt in der Darstellung der vom Mythus überlieferten Ungeheuer; sie stellt dieselben als gewöhnliche Menschen dar, ohne den Versuch zu machen, ihre besondere Natur durch Besonderheiten der Körperbildung anzudeuten. Geryon ist in der älteren Kunst ein Dreiverein dicht nebeneinanderstehender Männer, nicht ein Wesen mit drei Oberkörpern, wie später, und die Giganten werden zuerst ganz menschlich, später schlangenfüssig dargestellt[2]). Nur in der ältesten Zeit wird oft die Menschengestalt dem Symbolischen geopfert; die Vermehrung der Glieder, die Verbindung des menschlichen Leibes mit thierischem Kopf, wie in der orientalischen und ägyptischen Kunst ist in den Anfängen der griechischen Kunstgeschichte durch mehrere Beispiele bezeugt[3]), aber der anthropomorphistische Zug in der griechischen Denkungsart, der Gedanke, dass der menschliche Leib eine würdige Hülle des Göttlichen sei, hat die Kunst schnell von der Stufe emporgehoben, welche die vorgriechischen Völker nicht verlassen konnten.

---

1) Nur eine rohe Gemme (Tölken IV, n. 385), von der auch Jahn sagt, „ein solches Gemmenbild sei immer nur eine schwache Stütze", macht den Versuch, das Gesicht des Polyphem nach dem Dichter darzustellen. In der Abbildung bei Jahn taf. II, 2 sieht es noch menschlicher aus, als es in Wahrheit ist; das Auge ist nämlich nur eine runde Vertiefung ohne Andeutung des Augapfels. Eine andere Berliner Gemme, welche Tölken III, 191 richtig so erklärt: die Nereide Galatea von einem Delphin getragen, Polyphem spielt auf einem Felsen sitzend die Lyra" finde ich von Jahn nicht erwähnt.

2) Die Unnatur, dass dem Hermes die Flügel aus Kopf und Füssen herauswachsen, ist erst später.

3) Nur der Minotaur bleibt von Anfang bis zu Ende der Kunst stierköpfig; bei ihm hat es, wie oft bemerkt ist, seinen guten Grund. Vgl. z. B. Feuerbach Gesch. d. gr. Plastik I, p. 7 f.

Der Kyklop hat die Syrinx unter dem Arm und singt ein Liebeslied[1]). Wozu die Syrinx, da doch ein Instrument besser wäre, zu dem man singen kann? Auf den erhaltenen Denkmälern hat er die Leier, roh verfertigt, wie es sich schickt für den wilden Bergbewohner, der fern ist von menschlicher Kultur. Ovid aber giebt ihm die Syrinx[2]), das Instrument der Hirten, und aus diesem Dichter oder aus einem andern, der Hirten die Syrinx blasen lässt, schöpfte ohne Zweifel Philostratus. Er wusste, dass die Syrinx das Instrument der Hirten ist und so gab er sie ihm, ohne zu bedenken, dass sie in den gegenwärtigen Vorgang nicht passt und somit uns nur die müssige Notiz mittheilen kann, dass der Kyklop, ehe er angefangen zu singen, die Syrinx geblasen hat. Denn kein anderer Sinn kann in dem Bilde eines singenden Kyklopen, der die Syrinx unter dem Arm hat, gefunden werden. Bei dem Dichter ist natürlich die Sache eine ganz andere, weil er nach einander seine Dinge darstellt; die bildende Kunst aber ist auf einen Moment angewiesen und darum musste der Künstler dem Kyklopen, wie es auf den Wandgemälden geschehen ist, ein solches Instrument geben, das zu dem dargestellten Moment passt. Durch die Leier wird uns zugleich das Singen des Kyklopen deutlicher gemacht.

Das Detail in der Schilderung der Galatea ist nicht nachweisbar in der erhaltenen Literatur, wenn auch manches Aehnliche sich findet[3]). Ob ein Künstler aber die Nymphe

---

1) Den Inhalt dieses Liedes giebt Philostratus ausführlich an, ganz wie der Dichter, obwohl er ein Gemälde beschreibt. Dies ist bei ihm gewöhnlich; er erzählt uns was die Leute auf seinem Bilde sagen und singen, obwohl ja kein Künstler das ausdrücken kann, denn auch die markirteste Gestikulation kann doch nur den Charakter einer Rede im Allgemeinen, nicht ihren Inhalt deutlich machen.

2) V. 784.

3) Das Gewand der Galatea breitet sich wie ein Segel über ihrem Haupt aus. So sagt Moschus von der Europa v. 129: *κολπώθη δ' ἀνέμοισι πέπλος βαθὺς Εὐρωπείης ἱστίον οἷά τε*

so dargestellt haben würde, ist mir mehr als zweifelhaft. Zunächst weiss ich nicht, wie die Galatea auf ihrem Wagen steht. Die Zügel halten die Nereiden, oder wer unter den Mädchen des Triton verstanden sein mag, nicht Galatea selbst; ebendarum ist es mir nicht klar, wie sie fessteht auf ihrem Wagen, zumal da sie mit dem einen Fuss das Wasser berührt. Man sehe nur die raphaelische Galatea; eine Nymphe, die in einem leichten Wagen durch die Fluthen fährt, muss selbst die Zügel führen, sonst ist sie jeden Augenblick der Gefahr ausgesetzt, von dem schaukelnden Wagen herabzugleiten. Nicht weniger unklar ist die Bewegung der rechten Hand; diese liegt nämlich auf der Schulter, eine Haltung, die mir ebenso unbequem als unverständlich erscheint. Göthe verstand ganz anders. „Der rechte Arm, gebogen, stützt sich mit zierlichen Fingern leicht auf die weiche Hüfte" — das wäre freilich hübsch und der Situation recht angemessen. Der in die Hüfte gestemmte Arm zeigt etwas Zuversichtliches, unter Umständen Herausforderndes an, und dies wäre wol für die Galatea gegenüber dem liebeskranken Polyphem, den sie verachtet, nicht unpassend.

Von dem linken Arm der Galatea, den wir uns das Gewand haltend denken müssen und von ihren Begleiterinnen schweigt der Rhetor. Das ist so seine Art; er schildert wie der Dichter, der auch nur einzelne Züge giebt und es der Phantasie überlässt, sich das Bild auszumalen; nur dass letzterer ein Recht dazu hat, so zu verfahren.

Die erhaltenen Monumente zeigen Galatea sitzend auf dem Rücken eines Delphins, so wie Nereiden gewöhnlich

---

νηός. Uebrigens habe ich auch nichts dagegen einzuwenden, wenn man dies Motiv als eine Reminiscenz von gesehenen Kunstwerken fassen will. Gerade in der späteren Kunst, besonders bei Darstellungen der Nereiden auf Sarkophagen ist, wie auch O. Jahn Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1854 p. 193 Anm. 159 bemerkt, das Motiv des bogenförmig über dem Kopf ausgebreiteten Gewandes als gutes Mittel zur Raumfüllung bis zur Ermüdung wiederholt.

dargestellt werden. Wie viel anmuthiger ist sie in dieser einfachen Erscheinung als in dem pomphaften Aufzug, den uns der Rhetor schildert! Wenn der Herrscher des Meers seine Braut einholt, da mag's lebendig werden auf den Fluthen, da mögen Nereiden und Tritonen herauftauchen und das Paar geleiten, aber was soll solcher Pomp der einfachen Nereide Galatea! Nicht an Raphael tadle ich das, ich tadle es an dem alten Künstler, der im Mythus lebte.

Die Gestalt des Kyklopen, sahen wir, war aus Dichtern, nicht aus Kunstwerken genommen; eben dasselbe ist der Fall mit dem Achelous auf folgendem Bild des jüngern Philostratus (n. 4):

Du fragst vielleicht, was das für ein Zusammenhang sei zwischen dem Drachen, der hier hoch sich erhebt, den Bug krümmend[1]), braunroth am Rücken, einen Bart herabsendend unter gradaufstehender, sägenförmig gezackter Mähne, mit wildem Blick, und dem stolzen Pferde[2]), das unter einem so grossen Bogen den Nacken biegend und die Erde an den Füssen aufwühlend zum Angriff stürzen zu wollen scheint, und dieses halbthierischen Mannes. Denn er hat das Ge-

---

1) *ἐγείρας τὸν πῆχυν* sagt der Schriftsteller; vgl. die Anm. zu Lindau's Uebersetzung p. 996. Das mittlere Stück am Bogen wird *πῆχυς* genannt.

2) *γαύρου τε ἵππου;* mehrere Erklärer schreiben nach dem Vorgang von Jacobs für *γαύρου ταύρου* und *ἵππου* wird entweder gestrichen oder auch verändert. Allein der gedankenlose Mensch weicht hier von Sophokles ab nur aus dem Grunde, um sich nicht zu wiederholen. Wirkliches hatte er nicht vor Augen, verständig ist er auch nicht und so bringt er hier das Pferd hinein und spart die Stiergestalt sich noch auf. Ich kann daher nicht einmal glauben, dass er etwa an die Rossgestalt des Poseidon gedacht habe, welche Gerhard (A. V. II p. 110 Anm. 108) zum Schutz des *ἵππου* vergleicht.

sieht eines Stiers und einen gewaltigen Bart, von dem Quellen von Wasser ausströmen. In der Menge aber, die wie zu einem Schauspiel zusammengeströmt ist, befindet sich ein Mädchen, nach ihrem Schmuck zu schliessen, eine Braut. Es ist Dejanira, die muthlos den Freier (Achelous) betrachtet, nicht mit verschämten Wangen gemalt, sondern in grosser Furcht über ihre Zukunft. Auch der Vater, Oineus, ist anwesend, trauernd über sein Kind, und ein Jüngling Herkules, der das Löwenfell auszieht und die Keule in den Händen hält, sodann eine kräftige Heroine, mit Eichenlaub bekränzt, die Nymphe Kalydon, mein' ich. Hier ist der Kampf noch bevorstehend; sieh aber auch, wie sie schon aneinander gerathen sind. Und was den Anfang des Kampfes betrifft, so muss er als derjenige eines Gottes und eines unerschütterlichen Heros betrachtet werden, am Schluss aber verwandelt sich der Fluss in ein Stierhörner tragendes Wesen und stürmt gegen Herkules. Dieser aber ergreift mit der linken Hand sein rechtes Horn und schlägt ihm das andere mit der Keule aus den Schläfen. Darauf giebt jener abstehend vom Kampf mehr Blut- als Wasserquellen von sich; Herkules aber vergnügt über die That sieht auf Dejanira. Die Keule hat er auf die Erde geworfen und reicht ihr als Hochzeitsgeschenk das Horn des Achelous.

Zunächst machen wir nur darauf aufmerksam, dass das Bild mehrere Scenen umfasst[1]). Zwei Scenen scheidet der

---

1) Heyne meinte unter grossen Klagen über Unklarheit, es scheine der letzte Theil des Kampfes dargestellt zu sein und ebenso Welcker. Man nimmt also aus dem einen Satze des Rhetors, in dem das Volk, Dejanira, der Vater und Herkules die Löwenhaut abwerfend mit der Keule in den Händen erwähnt werden, die drei erstern heraus, den letztern aber lässt man weg. Warum? Darauf fehlt die Antwort. Mir ist das Verfahren hier und an vielen andern Stellen unbegreiflich, besonders bei Welcker, denn Heyne verräth überall sein Schwanken. In dem vorliegenden Fall bedarf es nur einer aufmerksamen Lektüre, um einzusehn, dass die Beschreibung mehrere Scenen begreift.

Rhetor selbst auf's Deutlichste, er scheidet den bevorstehenden Kampf vom Kampf selbst. Der Kampf selbst aber ist nicht eine Scene, er müsste vielmehr, wenn bildlich ausgeführt, in mindestens zwei Scenen dargestellt werden, denn Herkules erscheint in zwei verschiedenen Situationen; zuerst hat er das eine Horn des Achelous gepackt und schlägt ihm mit der Keule das andre aus, sodann hat er die Keule von sich geworfen und reicht der Dejanira seine Beute. Die Beschreibung ist nämlich ganz zur Erzählung geworden, eine Eigenthümlichkeit vieler philostratischer Bilder, die ich an einem andern Beispiel erörtern werde. Ferner aber kann ich nicht umhin, mit einem Wort auf die Beschreibung des sich zum Kampf vorbereitenden Herkules hinzuweisen, wo sich in zwei Worten der Rhetor unwillkürlich verräth. Er sagt, Herkules habe die Keule in den Händen (ἐν ταῖν χεροῖν), da er doch zumal in dieser Situation — er zieht das Löwenfell aus — gewiss nur eine Hand dazu verwendet. Ein Dichter spricht so, und natürlich mit Recht.

Der Rhetor hat sein Bild im Wesentlichen aus Sophokles genommen, aus dem Eingang der Trachinierinnen. Dejanira, das seelenvollste Weib, welches das Alterthum geschaffen, erzählt dort, dass Achelous sie umfreit habe. In drei Gestalten habe er sie vom Vater begehrt, bald als leibhaftiger Stier, bald als schillernder gewundener Drache, bald stierhauptig mit menschlichem Leib; „aus dem buschigen Bart aber flossen Quellen immerströmenden Wassers." Von diesem Freier habe Herkules sie erlöst, sie wisse zwar nicht wie; das könne nur der sagen, der furchtlos dem Schauspiel zugesehn, sie selbst habe dagesessen von der Angst überwältigt. Vor Sophokles dichtete man, Achelous sei in Gestalt eines Stieres von Herkules bezwungen[1]; warum

1) So Pindar fr. inc. 223 Bergk und ebenso Apollodor 2, 7, 5 und Diod. Sic. IV, 35. Ovid dagegen (Met. 9, 62 ff.) folgt dem Sophokles, dessen Abänderung seiner Dichtung willkommen sein musste, verbindet aber damit die Erzählung von dem einen abgebrochnen Horn.

verlässt der Tragiker diese einfachere Erzählung? warum steigert er sie in's Grausigere? Weil es vortheilhaft ist für sein Stück; denn je entsetzlicher Achelous ist, um so grösser ist die Liebe der Dejanira zu ihrem Erretter. Es ist einer der nicht seltenen Fälle, dass die Tragödie um tragischer Wirkung willen von der schlichteren Erzählung der früheren Dichter abweicht. Was Achelous von Herkules erlitten, erwähnt Sophokles nicht weiter; in der Schilderung des Kampfes erscheint jener (v. 518) als Stier oder wenigstens mit Stierhörnern, ebenso wie bei Philostratus, aber die Entscheidung des Kampfes durch den Verlust des einen Horns hat nur die gewöhnliche Erzählung, nicht Sophokles. Für sein Stück war es vollkommen genügend, nur die Thatsache der Ueberwindung des Achelous mitzutheilen ohne weitere Details; hätte er aber Details gegeben, er hätte nicht ein Ungethüm, wie das von ihm geschilderte, so wohlfeilen Kaufes, mit dem Verlust eines Hornes davon kommen lassen. Philostratus dagegen verbindet mit der sophokleischen Schilderung den Schluss der gewöhnlichen Erzählung; in seiner ersten Scene erscheinen Schlange, Pferd und stierhauptiger Mann, in der zweiten haben wir es nur mit einem Stierhörner tragenden Wesen zu thun, dem ein Horn abgebrochen wird. Denn mit keinem Wort wird angedeutet, dass die Gestalten der ersten Scene im Kampf selbst mitwirken, sie konnten ja auch gar nicht mitwirken, wenn es sich bloss um Abbrechung eines Horns handelt. Eine solche Verletzung kann ja nur den Widerstand eines Stiers brechen, nicht den des Drachen und der übrigen Gestalten. Was wird denn aus diesen? würden wir fragen, und eben die Nichtbeantwortung dieser Frage durch den Rhetor zeigt, dass er die übrigen Gestalten vom Kampf selbst fernhält[1]). Die Gestalten

1) Welcker denkt sich den Achelous nach Analogie der Thetis dargestellt. Alle Prämissen dieser Ansicht einmal zugegeben, so bleibt noch immer der Unterschied, dass es sich gar nicht um einen Ringkampf handelt, in dem der Gegner durch Verwandlung zu entschlüpfen sucht, wie das der Fall ist bei Thetis und Nereus.

des Drachen, des Pferdes und des stierköpfigen Mannes also befinden sich nur in der ersten Scene, eine und dieselbe Person erscheint demnach in zwei Scenen, deren eine nur die Fortsetzung der andern ist, in ganz verschiedener Gestalt. Wie aber soll man sich die Figur des Achelous in der ersten Scene denken? Entweder waren die verschiedenen Gestalten zu einem Körper zusammengesetzt[1]), oder sie standen selbstständig neben einander. War das Letztere der Fall, so stehn eben eine Schlange, ein Pferd und ein stierköpfiger Mann auf dem Bilde und Niemand weiss, was gemeint ist, im erstern Fall aber welch ein bewegungsunfähiges, unmögliches Ungethüm würde herauskommen! Von dem Pferd ist sichtbar Hals und Beine, von dem halbthierischen Menschen aber der Stierkopf und auch wenigstens noch etwas Menschliches, denn sonst konnte ja überhaupt nicht vom Menschen die Rede sein. Lassen sich aber diese Theile zu einem lebensfähigen Ganzen vereinigen? wir müssten nämlich auf den Pferdehals das Menschliche und endlich den Stierkopf folgen lassen. Die griechische Kunst hat nie versucht, vier verschiedene Organismen zusammenzufügen, wie es hier der Fall sein würde[2]); in der Chimaera versucht sie es mit dreien, ich muss aber gestehn, nicht einmal diese Bildung macht mir einen befriedigenden Eindruck. Die Schlange zwar ist glücklich angebracht, sie bildet den Schwanz des Ungeheuers, aber der Ziegenleib springt unvermuthet aus dem Rücken des Löwen heraus, er springt an einer Stelle heraus, an welcher die Natur nicht den Ansatz zu einer neuen Bildung gemacht hat. Darin eben liegt das Unorganische dieses Wesens. Denn wenn wir die Sitte beobachten, welche die gute Zeit der Kunst in der Verbindung menschlicher und thierischer Formen oder thierischer Formen unter einander befolgt hat, so tritt uns als durchgreifendes

1) So meint Gerhard Auserles. V. II p. 110 A. 108.

2) Auf den Gemmen, besonders im Kreis des Eros, finden sich solche Zusammensetzungen der tollsten Art. Das gehört natürlich zur Karrikatur.

Gesetz dies entgegen, dass die Verbindung der verschiedenartigen Leiber an einer Stelle stattfindet, wo die Natur selbst eine neue Bildung beginnen lässt. Sodann aber müssen die Organismen so zusammengefügt sein, dass an den ersten Organismus sich derjenige Theil des zweiten anschliesst, der auch im ersten gefolgt sein würde, wenn er nach seiner eignen Natur ausgebildet wäre. Erst dadurch treten die Theile solcher Schöpfungen aus dem Aggregatförmigen heraus in das Verhältniss einer nothwendigen gegenseitigen Ergänzung. Centaur, Triton, Scylla, Pan, Kekrops u. s. w. beginnen an der Hüfte thierische Bewegungsorgane anzunehmen, also da, wo die Bildung des Oberleibes abgeschlossen ist und der Ansatz zum Unterkörper beginnt. Oder an den phantastischen Thieren der See pflegt der Fischleib da einzusetzen wo der Vorderkörper abgeschlossen ist; kurz man wird finden, dass die griechische Kunst sich auf das Sorgfältigste der von Natur gegebenen Gliederung des Organismus anschliesst.

Eine der Erscheinungen des Achelous ist noch besonders hervorzuheben, bei welcher sich wieder, wie bei dem Kyklopen eine Differenz der Poesie und bildenden Kunst herausstellt. Sophokles und Philostratus geben dem Achelous ein Stierhaupt, in der Kunst erscheint er entweder ganz menschlich nur mit Hörnern auf der Stirn, oder als Stier aber mit menschlichem Gesicht[1]). Das Menschlichste am Menschen also, der Kopf bleibt erhalten. Die Poesie darf

1) Vgl. Millingen in Transactions of the Royal Society of Literature I, 1, p. 143 ff. und II, 95 ff. An ersterer Stelle wird übrigens die sophokleische Stelle irrthümlich so erklärt, dass sie mit der metapontischen Münze, auf welcher Achelous bis auf die Stierhörner menschlich ist, übereinstimme. Zu der doppelten Bildung des Achelous vergleicht Millingen aber sehr richtig die Flussgötter auf sicilischen Münzen, dann auch die Sirenen. Gerhard A. V. II, p. 107 giebt vollständig die vorhandenen Darstellungen an, doch findet sich in Anm. 89 der Irrthum, dass auf der metapontischen Münze noch sonst ein Achelous mit Stiergesicht vorkomme.

unbedenklich anders verfahren, sie giebt auch dem Dionysos Stiergestalt und Stiergesicht und warum sollte sie nicht? Es sind Erscheinungsformen, Hüllen des Göttlichen, die unserm innern Auge den Gott selbst nicht verbergen, aber dem äussern Auge ist er verborgen, für welches die bildende Kunst schafft. Der Dichter kann Erscheinung und Wesen trennen, die in der bildenden Kunst unzertrennlich verbunden sind; das Göttliche also unter thierischer Hülle bleibt göttlich bei jenem, bei diesem geht es verloren.

Das Bild hat auch sonst manches Sonderbare, doch begnüge ich mich mit der Frage, warum denn Herkules die Löwenhaut zu dem Kampf auszieht? Würde er ringen mit Achelous, wie mit Antäus und Andern, so wäre nichts Auffallendes dabei, aber er operirt ja mit der Keule[1]).

Ein drittes Beispiel falscher Dichternachahmung der bezeichneten Art liefert die „Hesione" des jüngern Philostratus (n. 12):

Das Meerungeheuer, dem man die Hesione ausgesetzt hat, ist gemalt mit grossen kreisrunden Augen, die fürchterlich in's Weite blicken. Ueber sie sind stachelartige Brauen herabgezogen. Scharfe Zähne in dreifacher Reihe sehen aus dem Mund hervor, die einen umgebogen und wie Angelhaken gestaltet, die andern scharf an der Spitze und weit vorragend. Ein gewaltiger Kopf aber erhebt sich aus dem gekrümmten und geschmeidigen Nacken. Seine Grösse ist, um es kurz zu sagen, unglaublich, aber der Anblick überführt die Ungläubigen. Denn da sich das Ungethüm nicht einmal sondern vielfach krümmt, so liegt Einiges unter dem Spiegel des Wassers, nicht ganz deutlich zu sehn, das Andre

---

1) Er scheint dies dem ältern Philostratus nachgeschrieben zu haben, der (II, 21) den Herkules gegen Antaeus die Löwenhaut ablegen lässt. Da ist es allerdings passend.

aber ragt heraus, für Inselchen würden es diejenigen halten, die das Meer nicht kennen. Wir trafen das Thier in Ruhe; jetzt aber in heftigem Schwung sich bewegend erregt es ein gewaltiges Wellengetöse und das bei stiller See. Und der Wasserschwall, der von seinem Andrang auseinanderweicht, wogt zum Theil um die heraustretenden Glieder des Thiers, sie bespülend und unten mit Schaum bedeckend, zum Theil hat er sich ans Gestade geworfen. Die gekrümmten Schwanzflossen, die zu grosser Höhe das Meer aufwerfen, sind den Segeln eines Schiffes zu vergleichen, in mannigfaltigen Farben schimmernd. Herkules aber ist ohne Furcht. Löwenfell und Keule liegen vor ihm; er steht nackt im Ausfall, den linken Fuss vorsetzend, und die linke Hüfte und Hand sind ebenfalls vorgeworfen, die rechte Hand aber ist zur Spannung des Bogens zurückgezogen und zieht die Sehne an die Brust. Das Mädchen aber ist an den Felsen gefesselt; die Blüthe der jugendlichen Schönheit ist zwar in der jetzigen Lage geschwunden, doch kann der Betrachter aus dem Vorhandenen das Ganze errathen. Ihr Vater Laomedon ist, denk' ich, innerhalb der Stadtmauern, den Vorgang überschauend. Denn der Umkreis einer Stadt ist dargestellt und die Brustwehren sind voll von Menschen, welche flehend ihre Hände zum Himmel erheben.

Dass auch hier das Ungethüm in zwei verschiedenen Situationen auftritt, einmal ruhend, sodann in Bewegung, wird einem aufmerksamen Leser nicht entgehen. Wir sehn hier davon ab und betrachten die Gestalt desselben an und für sich ohne Rücksicht auf die Situation. Drei Reihen von Zähnen gibt der Rhetor dem Thier, eine Abnormität, die in der Natur und eben darum auch in der Kunst nicht vorkommt. In der Poesie freilich; in jedem Rachen der homerischen Scylla befanden sich drei Reihen von Zähnen[1]), und

1) Odyss. 12, 89 ff.:

τῆς ἤτοι πόδες εἰσὶ δυώδεκα πάντες ἄωροι
ἓξ δέ τέ οἱ δειραὶ περιμήκεες, ἐν δὲ ἑκάστῃ
σμερδαλέη κεφαλή, ἐν δὲ τρίστοιχοι ὀδόντες
πυκνοὶ καὶ θαμέες κ. τ. λ.

was sollte Homer abgehalten haben, so zu dichten? Seine Scylla mit ihren sechs Köpfen macht nicht den Anspruch, den die Scylla auf einem Bilde macht, unser durch die Formen der sichtbaren Natur gebildetes Auge zu befriedigen, der Dichter hat nicht die Forderungen des äussern, nur des innern Auges zu erfüllen [1]).

Die Grösse des Ungethüms wird in das Unglaubliche gesteigert, mit so allgemeinen, nichts sagenden Worten freilich, wie sie kein Augenzeuge gebrauchen würde. Soviel müssen wir indess annehmen, dass das Thier durch Grösse sich auszeichnete und dies genügt, um einen gewöhnlichen Fehler der Philostrate auch hier vorauszusetzen. Alles Ausserordentliche nämlich wird von ihnen quantitativ gesteigert und damit ein deutlicher Beweis gegeben, dass ihren Beschreibungen nichts Wirkliches zu Grunde lag. Der Leichnam des Kapaneus, dessen Bestattung durch die Angehörigen auf einem Bilde dargestellt war (Sen. II, 30), ist zu gross, um ihn für den eines Menschen zu halten; auf einem andern Bild (Sen. II, 29) liegen die Helden, die Theben zerstören wollten, getödtet da, die übrigen grösser als Menschen, Kapaneus aber einem Giganten gleich; die Gestalt des Herkules, der den Antaeus bekämpft, geht über menschliches Maass hinaus (Sen. II, 21); auch Aeetes, der die Argonauten verfolgt, erscheint in übermenschlicher Grösse (Jun. 11), das merkwürdigste Beispiel aber ist der Dämon auf dem Bilde des Nil (Sen. 1, 5), der so gemalt war, dass er als bis an den Himmel reichend gedacht werden sollte.

Diese Beispiele werden genügen; wir fragen nun, liegt diesen Schilderungen Anschauung zu Grunde?

Der Malerei sind hinsichtlich des Kolossalen engere

---

1) Hier liesse sich noch Vieles vergleichen, so der Drache bei den Aepfeln der Hesperiden, mit hundert Köpfen nach Apollod. 2, 5, 12. Cerberus dem auch aus dem Rücken Schlangen wachsen ibid. 12. So erscheinen diese Wesen in der Poesie, anders bekanntlich in der bildenden Kunst.

Gränzen gesteckt als der Plastik. Von Nero hören wir freilich, dass er sich in einer Grösse von 120 Fuss auf Leinwand malen liess; darüber aber wird Niemand anders urtheilen, als der Berichterstatter, der es eine Tollheit nennt[1]). In Pompeji und Herkulanum gehören schon die lebensgrossen Figuren zu den Seltenheiten, noch seltener sind diejenigen, die um ein Weniges über Lebensgrösse hinausgehen[2]). Die Plastik dagegen bewegt sich freier; sie kann zwar auch das Maass überschreiten, die Perioden der sinkenden Kunst, z. B. die Kunst nach Alexander beweist es, die durch wahrhaft ungeheuerliche Werke Bewunderung, richtiger Verwunderung zu erregen suchte, aber auch in der edelsten Zeit der Kunst war die Kolossalbildung nicht selten, sie war vielmehr der nothwendige Ausdruck für die erhabene Anschauung des Göttlichen, die damals in den Gemüthern lebte. Dieser Unterschied der beiden Künste liegt, wenn ich nicht irre, vornehmlich darin begründet, dass die Plastik die volle Körpergestalt nach ihren drei Dimensionen, die Malerei dagegen nur den Schein des Körpers auf einer Fläche zur Anschauung bringt. Wird nämlich dieser Schein weit über menschliches Maass hinaus verlängert, so erscheint er unwahr, wir vermögen solche Figuren nicht mehr als wirklich scheinend zu empfinden, sie treten uns vielmehr entgegen als lange wesenlose, gespensterhafte Schatten, mit einem Wort der Schein wird als Schein empfunden. Ein kolossales Werk der Plastik dagegen bleibt uns, weil es in voller Körperlichkeit auftritt, immer verwandt, wenn es auch quantitativ sich noch so sehr unterscheidet. Der Maler, der kolossale Figuren darstellen will, muss daher einen andern Weg einschlagen, er muss dem Beispiel des Timanthes folgen. Dieser geistreiche Künstler malte nämlich auf einem kleinen Bilde den Kyklopen Polyphem und um die Grösse desselben anschaulich zu machen, malte er Satyrn hinzu, die mit dem Thyrsus seinen Daumen massen[3]). Also relativ war der

1) Plin 35, 51.

2) Vgl. z. B. Zahn zu II, 30. Avellinos Bullet. Nap. VI, p. 10.

3) Plin. 35, 74.

Kyklop gross; der Maler gibt in den kleinen hinzugefügten Figuren uns den Maassstab, nach dem wir messen sollen, wohl erkennend, dass es der Malerei versagt ist, in unmittelbarer Anschaulichkeit das Kolossale darzustellen. Anders der Dichter; bei ihm darf Kapaneus ein Gigant sein [1]) und alle übrigen Helden überragen. Denn das Bild des Dichters ist kein sinnlich sichtbares, an dem Unterschied der Grösse nimmt daher die Phantasie um so weniger Anstoss, als die Bilder der einzelnen Helden aufeinander folgen. Die Phantasie hat es zur Zeit immer nur mit einem zu thun. Aber denke man sich die Worte des Dichters übertragen in die bildende Kunst, so entstehn ganz andere Forderungen. Gleich der Raum will angemessen gefüllt sein, das Bild des Nil müsste schon aus diesem einen Grunde für nicht wirklich gehalten werden, weil es ganz und gar gegen das in keiner andern Kunst so sorgfältig als in der griechischen gewahrte Gesetz der Raumausfüllung verstösst. An der einen Seite des Bildes liegt der Nil umspielt von den Kindern, welche die Ellen seines Wachsthums darstellen, auf der andern steht der den Himmel berührende Dämon, der dem Nil sein Wasser zuführt. Dieser Dämon, der ohnehin das Interesse ganz von dem Nil abzieht, der eine dichterische Reminiscenz ist [2]), hatte aber auch an sich ganz andere Proportionen, als die Gegenfigur, denn dies ist man doch aus den Worten des Rhetors zu schliessen berechtigt. Aber was

1) Aesch. Sept. 423.

2) Vgl. d. Erkl. Uebrigens ist das Bild ein ganzes Nest von Fehlern. Hier sei nur noch dies erwähnt, dass die das ägyptische Lokal bezeichnenden Thiere, Krokodil etc., die so viel ich weiss, auf keiner der uns erhaltenen zahlreichen Darstellungen des Nil und ägyptischer Landschaften fehlen, hier vermisst werden. Der Rhetor sagt, Krokodil und Nilpferd seien verborgen in der Tiefe des Wassers, um nicht den Kindern Furcht einzuflössen. An der vatikanischen Statue sehn wir zwei Kinder mit einem Krokodil spielend, und warum sollten sie nicht? Sie sind ja nicht gewöhnliche, sondern allegorische Kinder!

für ein ungriechisch componirtes Bild käme damit heraus[1])! Doch wichtiger ist Folgendes: ein Mensch, der vom Dichter zu einem Giganten gesteigert wird, bleibt darum immer ein Mensch; erscheint er aber im sichtbaren Bilde als Gigant neben andern kleineren Figuren, so verliert er die Gleichartigkeit mit letzteren und rückt in eine andere Sphäre. Denn die Kunst kann es mit ihren sichtbaren Formen ja nur eigentlich meinen, der Gigant des Dichters aber ist eine uneigentliche Bezeichnung, es ist ein un-

---

1) Noch an einem zweiten Bild des Philostratus ist uns eine Beurtheilung der räumlichen Anordnung möglich. Es ist das Bild, welches die Geburt der Athene darstellte (Sen. 2, 27). Man muss sich die Anordnung so denken: in der Mitte der Olymp — der Rhetor spricht freilich nur vom *οὐρανός* —, auf welchem Athene geboren wird im Beisein aller Götter, an der einen Seite die Akropolis der Athener, an der andern die der Rhodier. Offenbar war nun der Olymp erhaben über den Oertlichkeiten zur Linken und Rechten. Welcker dürfte das nach seiner Bemerkung zu Jun. 5, bei der er übrigens sich wol nicht des obigen Bildes erinnerte und die, an und für sich betrachtet, sehr merkwürdig ist, am allerwenigsten läugnen. Dann entstünde aber links und rechts ein höchst unangenehmer leerer Fleck. Wenn freilich Welcker's Anordnung der polygnotischen Iliupersis richtig wäre, so wäre auch an diesem philostratischen Bilde kein Anstoss zu nehmen, indess sind dagegen namentlich von K. F. Hermann, Epikrit. Betracht über die polygnot. Gemälde in der Lesche zu Delphi, Progr. zum Winckelmannstage Gött. 1849 p. 20, 21 die überzeugendsten Gründe geltend gemacht. Hermann's positive Aufstellungen halte ich durchaus nicht für richtig, aber dass ein in Form eines Dreiecks angeordnetes Bild auf eine viereckige Wand übertragen erstlich gegen das Gesetz der Raumfüllung verstösst und zweitens als Gegenstück eines seinen viereckigen Raum füllenden Bildes auch gegen die Symmetrie, das wird auch von Hermann's Gegner, Overbeck (Rh. Mus. N. F. VII, p. 438) anerkannt. Dieser Meinung ist auch Ruhl in seinem an schönen Bemerkungen reichen Aufsatz in Zeitschr. f. Alt. 1855, p. 391.

eigentlicher Ausdruck, um das Höchste übermüthiger, roher Kraft zu bezeichnen. Und nun vergegenwärtige man sich das Bild, wo der Leichnam des Kapaneus grösser als dass er für den eines Menschen gehalten werden könnte, bestattet wird von den Angehörigen. Wer ist der Riese, fragen wir? und wie kann man trauern über ein solches Ungethüm? Noch Aergeres aber wird uns zugemuthet in dem Bild der Antigone. Die Schwester bestattet den Bruder auf dem Schlachtfeld, wo Leichnam an Leichnam liegt von Männern und Pferden, und Waffen und Schlamm von Blut und Staub. An der Mauer aber liegen die Leichen der übrigen Heerführer, grösser als Menschen, Kapaneus aber einem Giganten gleich; und dies Alles ist Nebensache, nur zur Characteristik der Situation dienend!

Die griechische Kunst unterscheidet die Heroen qualitativ, nicht quantitativ. Herkules ist weder grösser noch kleiner, als ein andrer Heros [1]), aber der Bau seines Körpers unterscheidet ihn ausser den Attributen. Ja die Götter selbst erscheinen in gleicher Grösse mit den Sterblichen, wenn ich eine Klasse von Monumenten ausnehme, die ich ausnehmen darf, weil sie praktischem Zweck dient, die Votivreliefs. Da pflegen freilich die Götter in weit grösserem Maassstab dargestellt zu sein, als die anbetenden Menschen, und der Grund mag darin liegen, dass das fromme Gefühl, welches der Gottheit ein Geschenk bringt für Rettung aus der Noth, auch äusserlich zeigen will, dass ihm die Gottheit ein Wesen ist alles Menschliche hoch überragend [2]),

1) In der Poesie ist er allerdings wie auch Tydeus, klein von Statur, vgl. die Stellen in K. F. Hermann's griech. Privatalterthümern §. 4, Anm. 7. Mit gutem Grunde, denn mit der Vorstellung einer stämmigen, aushaltenden Kraft verbinden wir die einer kleineren Statur, mit welcher sie ja auch in Wirklichkeit häufiger verbunden ist als mit langaufgeschossenen Menschen.

2) Bei Grabmonumenten ist es manchmal zweifelhaft, ob nicht der Grössenunterschied zwischen den adorirenden Menschen und heroisirten Verstorbnen vom Raum herzuleiten sei. Vgl.

aber hier handelt es sich nur um die Schöpfungen der freien, zwecklosen Kunst und wie diese verfuhr, lehren die Vasen und Wandgemälde. Wie könnte auch die Kunst anders verfahren, wenn sie den Gott im Verkehr mit den Sterblichen darstellen will!

Doch wir kommen auf das Bild der Hesione zurück. Auf den vorhandenen Darstellungen ist das Seethier eher durch Kleinheit als durch Grösse ausgezeichnet im Verhältniss zu den Menschen. Die Künstler wollten auf etwas anderes die Augen des Betrachtenden lenken, auf das Wesentliche der Sache, auf das Geistige, das in den Theilnehmern der Handlung ausgeprägt ist. Die ungebildete Menge mag ein Ungethüm, wie das von Philostratus beschriebene, mit rohem Staunen erfüllen, der denkende Künstler wird es verstehn, auf das Bild des Mädchens, das zwischen Furcht und Hoffnung schwankt, die Aufmerksamkeit zu ziehn. Das Bild des Philostratus ist ein rohes Spektakelstück, auch die gaffende Menge fehlt nicht, die auch bei dem Kampf des Herkules und Achelous zugegen war [1]), und der Vater des Mädchens, meint der Rhetor, sei auch wol unter den Zuschauern. Wie ist es möglich, so Etwas für gemalt zu halten, gemalt in griechischer Kunst [2])! Ein herkulanischer Maler hätte Gelegenheit

---

Welcker A. D. II. p. 260. Eine beabsichtigte Kleinheit der Figuren finde ich dagegen auf Reliefs, wie das von Eleusis bei Müller II, 8, 96, wo der Demeter ein Opfer gebracht wird. Denn hier ist über den kleinen adorirenden Figuren leerer Raum gelassen.

1) Ebenso auf dem Bild des Arrhichion Sen. II, 6.

2) Wenn Priamus und Hekuba auf den Mauern Troja's erscheinen bei Hektor's Schleifung, so hat das Sinn: Achill könnte ja durch ihr Flehn erweicht werden. — Mir fällt ein spätrömisches Relief ein bei Guattani Mon. ined. 1785 p. 9 oder Millin, Gal. myth. 133, 521*, wo der Wettkampf des Pelops und Oenomaus dargestellt ist. Da sieht man mehre Köpfe von Zuschauern, weil das Ganze als ein römisches Cirkusrennen aufgefasst ist. Vgl. das römische Relief in Annali XI, tav. d'Agg. N.

gehabt, die Zuschauer anzubringen; er hat hinter der Hesione, die zur Aussetzung geführt wird, eine Mauer angebracht, um die Stadt anzudeuten, aber es ist nicht ein einziger Kopf darüber sichtbar. Dagegen steht neben der Hesione eine Frau, welche das Mädchen stützt. Eine Freundin giebt ihr das Geleite auf dem Weg in den Tod und spricht ihr Hoffnung ein, da die Befreier in der Nähe sind. Es ist aber nicht ein Befreier da, auch Telamon, der künftige Gatte des Mädchens ist anwesend und während Herkules noch in Unterredung begriffen ist mit dem Mädchen und ihrer Begleiterin, ist jener, der mehr als Herkules Betheiligte, schon im Begriff, einen Felsblock auf das Ungethüm zu schleudern. Telamon aber fehlt ganz bei Philostratus und das ist sehr merkwürdig. Denn auf allen Monumenten, die nicht durch eine offenbare Raummoth auf Abkürzung angewiesen sind [1]), erscheint Telamon neben Herkules [2]). Sie weichen darin von dem literarisch Ueberlieferten ab, denn so weit wir berichtet sind, befreit Herkules die Hesione allein, da ihm aber

---

1) Dies glaube ich sagen zu dürfen von dem Glaskameo Arch. Ztg. 1849 taf. 6, n. 4, wo schon das Sitzen der Hesione durch die Beschränkung des Raumes veranlasst ist, sodann von dem Kölner Sarkophag in den Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland VII, taf. 3, wo das Bild einer Scene von zwei Figuren, dem Dreifussraub des Herkules, symmetrisch gegenüber gestellt ist. Dass das von Wieseler im Bull. dell' inst. 1852, p. 114 beschriebene Vasenbild sich auf Herkules und Hesione beziehe, scheint mir noch nicht sicher.

2) Vgl. Pitt. d'Ercol. IV, 62. Winckelm. Mon. ined. n. 66. Campana Op. in plast. tav. 21. Auf dem letzten Bild steht Telamon voran als der am meisten Betheiligte; die Stellung des Herkules entspricht genau der von Philostratus beschriebenen; natürlich, denn es ist die Stellung, die Jeder einnehmen muss, der einen Bogen abschiesst, so dass der Herausgeber nicht nöthig hatte, darauf aufmerksam zu machen. Sehr richtig aber bespricht er die ausdrucksvolle Haltung der Hesione. Philostratus dagegen macht alberne Phrasen über sie, wozu man wahrhaftig kein Bild von ihr gesehn zu haben braucht.

Laomedon den bedungenen Lohn nicht geben will, so zieht er in Begleitung des Telamon gegen Troja und nach der Eroberung der Stadt gibt er dem Freunde die Braut. Die Kunstwerke rücken die Ereignisse näher zusammen, sie bringen den Telamon schon in die erste Reise des Herkules nach Troja, vielleicht auf Anregung eines Künstlers, wahrscheinlicher aber scheint mir, dass ein Tragiker so dichtete, der Schluss mit der Hochzeit hätte wenigstens in den erhaltenen Tragödien manche Analogien. Doch sei dem wie ihm wolle, nach den vorhandenen Kunstwerken erwartet man, auch diesen Zug bei Philostratus zu finden und sieht sich daher zu der Annahme veranlasst, wie anderswo, so habe er auch hier die überlieferte Erzählung nachgeschrieben [3]). Diese Annahme ist um so berechtigter, als bekanntlich die Darstellungen eines und desselben Gegenstandes in der griechischen Kunst immer eine merkwürdige Aehnlichkeit in den wesentlichen Momenten zeigen. Was einmal gut war, das wurde wiederholt und nur in Einzelheiten wich man ab, um nicht als ganz unselbständiger Nachahmer zu arbeiten.

Wir können noch nicht die Betrachtung der äussern Gestalt nach ihrer Verschiedenheit in Dichtung und Kunst abschliessen, Philostratus bietet noch mehre Fälle, welche zwar mit den obigen unter ein Genus fallen, doch im Einzelnen abweichen.

Auf einem Bild des älteren Philostratus (2, 7) war die Trauer um den von Memnon getödteten Antilochus dargestellt:

---

1) Die Verschiedenheit zwischen Kunst und Dichtung, wie sie in diesem Mythus sich herausstellte, findet sich ganz ähnlich in dem Mythus von Kadmus und Harmonia. Nur die Kunstwerke setzen den Drachenkampf und die Hochzeit in ursächliche Verbindung, nicht die Schriftsteller. Vgl. Welcker A. D. III, p. 386.

Memnon aus Aethiopien angekommen tödtet den Antilochus, der für seinen Vater kämpfte, und setzt die Achäer in Schrecken. Denn vor Memnon waren die Schwarzen eine Fabel. Die Achäer aber im Besitz des Leichnams beweinen den Antilochus, Odysseus kenntlich an dem Verschlossenen und Aufpassenden, Menelaus am Sanften, Agamemnon am Göttlichen. Den Diomedes bezeichnet das offene Wesen, der Sohn des Telamon ist finster, den lokrischen Ajax aber erkennt man an dem Beweglichen. Und das Heer betrauert den Jüngling, ihn rings umstehend. Sie haben die Lanzen in die Erde gestemmt und stützen sich auf sie mit übergeschlagenen Beinen; den meisten hängen vor Trauer die Köpfe herab. Den Achill zeigt seine Gestalt an und seine Grösse und das abgeschnittene Haar. Er klagt an der Brust des Antilochus liegend. Memnon aber steht im Aethiopenlager schrecklich da mit der Lanze und dem Löwenfell, grinsend gegen Achill. Dem Antilochus sprosst schon der Bart, sonnengolden ist sein Haar, leicht der Schenkel und der Körper passend gebaut zur Leichtigkeit des Laufes; das Blut aber ist wie Purpur auf Elfenbein, da ihm die Lanze in die Brust gedrungen ist. Heiter aber und lächelnd ist sein Antlitz.

Memnon hatte auf diesem und auf einem andern Bilde (Sen. 1, 7) schwarze Gesichtsfarbe. Nur diese? fragt man sogleich; warum sagt nicht der Rhetor, dass er auch die Gesichtsbildung des Schwarzen hatte? Oder war er etwa ein schwarz angemalter Weisser? Nicht denkbar; der Künstler musste ihm entweder alle oder kein Merkmal des Aethiopen geben, aber ihn mit einer Eigenschaft ausstatten ohne die andren, ist ein Verstoss gegen die Naturwahrheit. Ehe wir das annehmen, ist es natürlicher zu glauben, dass der Rhetor die übrigen Eigenheiten des äthiopischen Typus übersehn oder zu erwähnen vergessen habe. Aber dann widerspricht die ganze Menge der erhaltenen Darstellungen; nur untergeordnete Aethiopen, nie aber ist der Führer in dem Typus seiner Raçe dargestellt. Schon auf Vasen mit schwarzen Figuren finden sich Neger auf das Deutlichste characte-

risirt, aber Memnon selbst ist immer ganz Grieche [1]). Und warum ist er's? Weil in der griechischen Kunst der Character des Mannes dasjenige ist, wornach sich seine Gesichtsbildung bestimmt. Dem Busiris lässt man die nationale Physiognomie [2]), der nach seinem Character nicht den edeln Typus beanspruchen kann, der nothwendig ist für den in die griechische Sagenwelt eng verflochtenen Sohn der Eos. Nur in der Gewandung characterisirt man den edlen Ausländer, und selbst hierin unterscheidet sich die frühere Zeit wesentlich von der spätern. Denn Orpheus, Medea, Paris pflegen vollkommen hellenisch in der ältern Kunst auszusehn. Diese ältere Kunst ist idealer, unbekümmerter um das Zusammenstimmen mit der Wirklichkeit, sie fällt vor jenen grossen kulturhistorischen Wendepunkt, in welchem das griechische Volk vom Idealen zum Realen sich wandte.

Doch das Princip der griechischen Kunst, den Typus des Gesichts nicht nach dem äussern Grund der Herkunft aus der Fremde, sondern nach dem Character der darzustellenden Figur einzurichten, ist zu wichtig, um nicht etwas näher besprochen zu werden [3]).

Die grade Nase war eine Eigenthümlichkeit des griechischen Nationaltypus. Sie wurde daher zuerst ohne Reflexion als ein von der Natur Gegebenes nachgebildet. Die Satyrn z. B. auf den ältern Vasen sind im Profil nicht verschieden von den übrigen Figuren. Es konnte aber nicht fehlen, dass dasjenige, was ursprünglich als ein Vorliegendes naiv benutzt wird, später mit künstlerischem Verständniss nach seinem innern Wesen, nach seinem Character verwandt wurde. So ist es ja überall. In Haar und Gewandung wird die älteste Kunst beherrscht von der Sitte des Lebens, ein neuer grosser Anfang aber ist es, wenn statt

---

1) Wie auf der Vase des Amasis bei Gerhard Auserl. V. 207, so war es in der Unterwelt Polygnot's; Paus. 10, 31, 5.

2) Vgl. z. B. Micali storia tav. 90.

3) Die geschichtliche Entwicklung der Gesichtsformen giebt der erste Excurs.

der Sitte die künstlerische Nothwendigkeit als bestimmender Grund eintritt. Die grade Nase ist keineswegs allen griechischen Kunstdarstellungen eigen; zu edel wäre sie für den Satyr und Pan, auch Herkules in der Bildung durch Lysippus, die in der farnesischen Statue und in mehreren herrlichen Gemmen vorliegt, hat sie nicht und kann sie nicht haben. Unter der mächtig vorspringenden Unterstirn, die nicht auf Weisheit, aber auf energisches Wollen deutet, springt eine gebogene Nase hervor; sie ist die für den Heros der unbeugsamen, wuchtigen Kraft angemessenste Form. Der Adel des griechischen Profils tritt deutlich hervor in der Umgebung von Figuren mit anderer Gesichtsbildung, so wenn Dionysos von Satyrn umgeben ist. Auch neuere Künstler haben in dieser Art herrliche Contraste erreicht; man vergleiche das Profil des Pharisäers mit dem des Heilands auf Tizian's Zinsgroschen, vor Allem aber das Abendmahl des Leonardo. Welch ein Gegensatz zwischen dem Profil des Verräthers, dessen Gesicht der tiefsinnige Meister in dunklen Schatten gehüllt hat — als hätte ihm die wunderbare Stelle im Evangelium Johannis vorgeschwebt — und den reinen, edlen Formen des neben ihm sitzenden Johannes! Der Character des Mannes also ist das Entscheidende und darum stellten die griechischen Künstler den Ausländer je nach seinem Character bald als Ausländer dar, bald in der Physiognomie ihres eigenen Volkes[1]).

Und was fangen wir nun mit Philostratus an? Die Dichter geben Auskunft. Sie bezeichnen Memnon als den

1) O. Jahn Archäol. Beitr. p. 424 Anm. 33 (vgl. dessen Einleileitung zum Münchner Vasenkatalog Anm. 1206) giebt noch andre Beispiele unhellenischer Nasenform, in denen die Beziehung der Form zu dem betreffenden Character, wie ich glaube, nicht schwer zu erkennen ist. Denn dass durch die abweichende Nasenform nur die ausländische Herkunft characterisirt werden sollte, kann ich nach den Erörterungen im Text nicht zugeben. Sehr interessant ist auch die rondaninische Meduse mit ihrem ganz ungriechischen Profil.

Schwarzen[1]) und ebenso der Rhetor, der ihnen nachschreibt, und zwar ebensoviel nachschreibt, als jene sagen. Und doch darf sich der Dichter mit dem einen Beiwort begnügen und das Weitere der Phantasie des Lesers überlassen. Er ist natürlich auch nicht dem Gesetz unterworfen, das sich uns für die bildende Kunst herausgestellt hat.

Nicht minder merkwürdig als der schwarze Memnon ist die Charakteristik der den Todten umgebenden Helden. Kenntlich sollen sie sein an dem Sanften, Göttlichen und wie es weiter heisst? Hatten sie denn keine Attribute? Hatte Odysseus nicht den Schifferhut, den ihm schon Apollodorus oder Nikomachus, Maler auf der Gränze des fünften und vierten Jahrhunderts, gaben[2]), den er durchgehends trägt in den erhaltenen Kunstwerken? Oder sollte der Schifferhut der Situation nicht entsprechen, waren denn keine andern äussern Zeichen da, um die einzelnen Helden zu charakterisiren? Es ist sehr auffallend, dass bei Philostratus so wenig von Attributen die Rede ist, von solchen nämlich, die in der Poesie nicht vorkommen. An Nymphen und Flussgöttern erwähnt er nie die Urne, ihr ständiges Attribut in der Kunst[3]), Pan ist immer ohne seinen Hirtenstab und Olympus wird (Sen. 1, 21) auf das Ausführlichste beschrieben, aber von einer phrygischen Mütze erfahren wir nichts; besonders auffallend aber ist, dass uns der Rhetor die schwierigsten Figuren, z. B. die Personifikationen der Bergwarten, die das, was sie vorstellen sollten, offenbar nur durch sprechende Attribute ausdrücken konnten, angiebt, ohne ein Wort über ihre äussere Charakteristik zu sagen. Und merkwürdig genug, er benennt sie ohne Anstand, ohne Zweifel. Woher das komme, ist nicht schwer zu sagen; es sind wieder die Dichter, denen der Rhetor folgt. Denn die Dichter, welche mit einem Wort auch die schwierigste Per-

1) Vgl. die Erklärer.

2) Brunn Gesch. d. griech. Künstler II, p. 71 und 168.

3) Nur der jüngere Philostratus erwähnt sie in no. 8, aber als nicht dargestellt.

sonifikation deutlich machen, bedürfen natürlich nicht — man lese die herrliche Erörterung in Lessing's Laokoon Kap. X — derjenigen Attribute, welche der Künstler nöthig hat, um seine Gestalt kenntlich zu machen. Was Philostratus dagegen von Attributen bei Dichtern gefunden hatte, das wird angebracht, auch wenn es höchst unpassend ist. Auf einem Bilde, welches Jason und Medea darstellte (Jun. 7), stützt Eros sich auf den Bogen und hält die Fackel in der Hand. Es ist mir unter den Hunderten unserer Erosdarstellungen nur eine einzige bekannt, wo der Gott Bogen und Fackel zugleich hätte und in dieser einzigen Darstellung ist er schlafend dargestellt, er gebraucht also seine Attribute nicht[1]). Und ist es denn nicht höchst ungeschickt, dem Eros zwei Attribute zu geben, die beide dasselbe bedeuten? Der Rhetor hatte, wenn ich nicht irre, so ein Gedicht, wie das zweite des Moschus, in dem die gefährlichen Waffen des Eros nach einander geschildert werden, gelesen und brachte nun seine Kenntnisse am unrechten Ort an. In demselben Bild war Jason dargestellt mit einem Schuh. Wer sieht hier nicht den Rhetor, der Reminiscenzen seiner Dichterlektüre anbringt! Stände Jason vor Pelias, so trüge er mit Recht nur einen Schuh, denn dieser Zug der Sage hat ja nur für den Pelias Bedeutung, der das Orakel erhalten hatte, er möge sich vor dem Mann mit einem Schuh in Acht nehmen. Es ist also ein Zug, der den Jason nicht als Jason überhaupt, sondern nur in einem besondern Verhältniss charakterisirt und was soll nun dieser Zug in einer ganz andern Situation, in dem Verhältniss des Jason zur Medea[2])! Auch

1) Ich meine den öfter wiederkehrenden Typus bei Müller-Wieseler II, 52, 661.

2) In dem Bild des Glaucus (Sen. II, 15) halten die 50 Ruderer der Argo mit ihrem Rudern inne, als sie den Meerdämon erblicken. Sollte wohl ein Künstler hierin den Dichtern gefolgt sein, die allerdings die Argo als ein Schiff mit fünfzig Ruderern bezeichnen? An der Argo des Philostratus fehlte auch der alte weissagerische Balken nicht; gelehrt war also der Künstler gewiss, wenn nur nicht unter allen solchen im

das vorliegende Bild enthält eine Reminiscenz aus Dichtern, auf die unschicklichste Weise angebracht: Achill hat kurzgeschnittenes Haar, aus Trauer, wie der Rhetor sagt, um Patroklus. Was hat dieser Zug mit dem vorliegenden Bild zu thun? Wenn Achill die Troer am Grabmal des Freundes opfert oder wenn Priamus den Leichnam des Sohnes von ihm erbittet, dann hat Achill mit Grund kurzgeschnittene Haare, weil für beide Darstellungen die Trauer um den Freund eine wesentliche Voraussetzung ist, die wir kennen müssen: hier höre ich nur den Rhetor, der eine Reminiscenz einschiebt. Und was ist das für ein unhomerischer, weichherziger Achill, der auf dem Bilde trauert, statt nach Rache zu schreien! Warum benimmt er sich nicht so, wie der Achill der Vasenbilder, der über dem todten Freunde den Speer schleudert gegen Memnon, der nicht vor, sondern nach der Rache trauert! Und andrerseits jener Memnon, den der Rhetor so recht wild hat machen wollen durch das Löwenfell, mit dem er ihn bekleidet, warum ist er so mitleidig und unverständig zugleich und steht jetzt still in seinem Sieg? Warum benutzt er nicht den Augenblick, um noch mehrere Griechen zu tödten? Was ist es überhaupt für ein Einfall, dass ein Heer — es ist wieder eine reichliche Menge da, auf beiden Seiten — im Angesicht des Feindes ruhig dasteht um einen gefallenen Helden! Denn Antilochus fiel nicht in einem verabredeten Einzelkampf, dem die Heere ruhig zuschauen, sondern im Getümmel der Schlacht.

Aber es wird noch ärger. Den Nestor, den Vater, für welchen Antilochus gefallen, vermissen wir auf dem Bilde. Es sei geschehn, sagt Welcker, damit nicht durch den Schmerz des Vaters das Interesse von der Liebe des Achill abgezogen werde, worauf das grösste Gewicht liege. Wenn also ein neuerer Künstler den Heiland am Kreuz hängend ohne die Mutter darstellte, so würden wir mit Welcker, ich weiss nicht ob lobend oder entschuldigend, sagen es sei geschehn,

---

besten Fall überflüssigen mythischen Notizen das Wesentliche eines Kunstwerkes, das Künstlerische, zu Grunde ginge.

damit nicht durch den Schmerz der Mutter das Interesse von der Liebe des Johannes, des Freundes, abgezogen werde, worauf das grösste Gewicht liege. Kann denn der Künstler machen mit dem Mythus was er will oder schliessen sich etwa die Trauer eines Vaters und eines Freundes aus? Was sollte denn den Künstler bewogen haben, uns den Vater aus den Augen zu rücken, dessen Anwesenheit ja die That des Antilochus erst in ihrem rechten Werth vor Augen führt? Dass Antilochus für seinen Vater den Tod gefunden, das pries an ihm das ganze Alterthum und ein alter Künstler sollte den Vater an der Leiche des Sohnes weggelassen, dagegen eine Menge von Personen dargestellt haben, die im Vergleich zum Vater unbetheiligt genannt werden dürfen[1])? Ist dagegen dieses Gemälde nur das Produkt eines Rhetors, so erklärt sich die Auslassung des Nestor sehr leicht. Wie Jacobs nachweist, war das Verhältniss des Antilochus zum Achill ein Problem, ein ζήτημα der Grammatiker und eben mit der Erörterung dieses Verhältnisses beginnt der Rhetor. Bei solchem Ausgangspunkt konnte er natürlich den Vater nicht brauchen.

Antilochus liegt todt am Boden, aber sein Gesicht ist heiter, ja sogar lächelnd. So grüsst Menoikeus den Tod

---

1) Man könnte mir als eine scheinbare Analogie für das philostratische Bild eine Darstellung des Opfertodes der Iphigenie entgegenhalten. Ich meine das von Zahn (II, 61) publicirte, von Welcker (zu Müller's Archaeol. §. 415 p. 708) vollkommen richtig, wie mir scheint, erklärte Bild, auf welchem nur eine trauernde Figur anwesend ist, die theils wegen ihrer Jugendlichkeit, theils wegen der Anwesenheit des Eros schwerlich auf Agamemnon gedeutet werden darf, wie Jahn (Arch. Beitr. p. 379) will, sondern gewiss den Achill darstellen soll. Hier also fehlt auch der Vater, für den das Mädchen ebenso wie Antilochus in den Tod ging, wenn auch durch die Schuld des Vaters selbst. Ein Timanthes dachte anders; allein auch davon ganz abgesehen, so ist es doch ein grosser Unterschied, ob die ferner Stehenden mit dem Vater fehlen, oder ob sie anwesend sind ohne den Vater.

mit schönem und freundlichem Auge (Sen. 1, 4), obwohl das Schwert bereits in seiner Brust steckt; so hat Arrhichion, welcher seinen olympischen Sieg mit dem Leben erkaufte, ein Lächeln auf seinem Gesicht (Sen. 2, 6), und die Panthia, welche sich gleichfalls mit dem Schwert durchbohrt, hat noch glänzende Augen und Röthe auf den Wangen (Sen. 2, 9). Das letzte so, wie auf einem andern Bild (Sen. 2, 10) betrunkenen Männern die Köpfe abgeschlagen werden, ohne dass die Weinröthe aus den Gesichtern weicht. Dies Bild wird besonders behandelt werden; was aber das Sterben mit lächelnder Miene betrifft, so ist zwar bekannt, dass die griechische Kunst das Bild des Todes durch einen Schein des Friedens zu erheitern sucht, dass sie den Sterbenden wie schlafend darstellt[1]), dass aber Heiterkeit und Lächeln auf dem Gesicht des Todten wohne, ist der hellenischen Anschauung vom Tode durchaus zuwider.

Wie Memnon, so erscheint auch der Libyer Antaeus als Schwarzer, zugleich aber in kurioser Missgestalt. Das Bild ist folgendes (Sen. 2, 21):

Auf staubigem Raum[2]) sieht man zwei Ringer, von denen der eine sich den Ohrenschutz anlegt, der andre die Löwenhaut von der Schulter zieht, und die nöthigen Hü-

1) Man vergleiche auch die attischen Grabsteine. Diese Monumente mit ihrer edlen Einfachheit und verhaltenen Wehmuth, die tiefer ergreift als laut vorbrechende Klage, beweisen, mit welcher Fassung man den Tod betrachtete, obwohl die Menge des Volks wenigstens noch kein Heilmittel kannte. Was für ein Abstand in künstlerischer und sittlicher Hinsicht zwischen diesen und den etruskischen Grabsteinen mit den excentrischen Darstellungen der Todtenklage!

2) *Κόνις οἵα ἐν πάλαις ἐκείναις ἐπὶ πηγῇ ἐλαίου* sagt der Rhetor. An diesen Worten hat man vielfach Anstoss genommen; Welcker's Erklärung kann schon desswegen nicht gebilligt werden, weil sie das *ἐκείναις* unerklärt lässt. *πηγή* steht hier in einer nicht seltnen metaphorischen Bedeutung; vgl. z. B. Pind. Pyth. 4, 299 und Aesch. Pers. 238: *ἀργύρου*

gel und Stelen und eingegrabenen Buchstaben. Da liegen die begraben, welche Antaeus überwand. Herkules aber, der die goldnen Aepfel bereits bei sich trägt, macht sich gegen Antaeus fertig, noch keuchend vom Wege. In seinen Augen sieht man, dass er sich den Ringkampf überlegt und während Antaeus sich übermüthig benimmt, hat er seinem Muthe Zügel angelegt. Er ist stark gemalt und voll Gewandtheit wegen des Ebenmaasses seines Leibes. Seine Gestalt aber geht über menschliche Grösse hinaus und blühende Farbe hat er und die Adern sind wie vom Zorn aufgetrieben. Antaeus aber gleicht einem Unthier, indem er beinahe ebenso breit wie lang ist. Der Nacken befindet sich zwischen aufgethürmten Schultern, von denen ein grosser Theil zum Nacken gehört. Der Arm ist nach hinten herumgebogen, wie die Schultern. Brust und Bauch wie mit dem Hammer getrieben und der nicht grade, sondern sklavische Schenkel zeigen zwar den Antaeus als kräftig, aber seine Kraft ist wie gefesselt und entbehrt der Kunst. Auch ist er schwarz. Dies geht die Zeit vor dem Ringkampf an. Nun siehst du sie aber auch ringend oder vielmehr gerungen habend und den Herkules als Sieger. Er bekämpft ihn aber oberhalb des Bodens, weil die Gaea ihm beistand. Oberhalb der Weichen, wo die Rippen sind, hat er ihn gepackt, legt ihn sich aufrechtstehend auf den Schenkel, drückt seine Arme zusammen, setzt den Ellbogen an den weichen und keuchenden Bauch und presst ihm so den Athem aus und tödtet ihn, indem die scharfen Rippen sich gegen die Leber wenden. Du siehst ihn jammernd und auf die Erde blickend, die ihm nicht hilft, den Herkules aber in Kraft und lächelnd über die That. Auf dem Gipfel des Berges aber musst du die Götter dem Kampf zuschauend denken, eine goldne Wolke ist gemalt, unter welcher sie, wie ich glaube, lagern. Hermes aber kommt zum Herkules, um ihn zu bekränzen.

πηγή; es ist das, woraus etwas in Fülle hervorgeht. ἐλαίου aber muss nicht von ἔλαιον, sondern von ἔλαιος abgeleitet werden: die Quelle des Oelbaums ist Olympia, von wo der Oelbaum in reicher Menge ausgeht.

In den erhaltenen Schriftstellern findet sich keine detaillirte Schilderung der Gestalt des Antaeus, die Denkmäler, deren nicht wenige sind[1]), stellen ihn dar als gewöhnlichen Menschen, nicht anders als den Herkules. Wie könnten sie auch anders verfahren? Antaeus zwang die Fremdlinge, die zu ihm kamen, zum Ringkampf und besiegte sie; er war also ein guter Ringer. Daher musste doch der Künstler ihm einen Körper geben, dem man ansieht, dass er geschickt ist zum Ringen. Was kümmert diese einfache Erwägung den Rhetor! Er hatte gelesen bei Dichtern[2]) von der unermesslichen Kraft des Antaeus und danach bildet er selbständig, wie ich glaube, weil die ganze Beschreibung so absurd ist, ein Ungethüm[3]), das zu keinem andern Kampf so untauglich ist, als gerade zum Ringkampf.

In der ersten Scene rüstet sich das Unthier zum Kampf, es legt die Ohrenklappen an. In einem Ringkampf Ohrenklappen, die nur dem Faustkampf angehören und angehören können, um das Ohr gegen Schläge zu schützen und auch diesem wol nur in der Vorübung? Wenigstens ist mir unter den vielen der Wirklichkeit entsprechenden Darstellungen des Faustkampfes keine bekannt, auf der Ohrenklappen sichtbar wären. Es ist ein kleines, aber charakteristisches Versehn des Rhetors, wie wir sie noch mehrfach finden werden. Aber es sei so in Wirklichkeit gewesen, durfte darum

---

1) Vergl. Gerhard Auserles. II, p. 102.

2) Vergl. Lucan. Phars. IV, 593 ff.

3) *Θηρίῳ γάρ τινι ἔοικεν* sagt er, um das Massige, Plumpe zu bezeichnen. Was an diesem Ausdruck auszusetzen, sehe ich nicht ein. — Bei dieser Gelegenheit übrigens mache ich ein für alle Male darauf aufmerksam, dass Jakobs an mehreren Stellen conjicirt nur geleitet von der Voraussetzung, dass der Rhetor nichts Absurdes sage, so Sen. II, 2 für *ἐς γόνυ δὲ αἱ χεῖρες* will er *εὔτονοι κτλ.* Böttiger (bei Jacobs) hat richtig darauf aufmerksam gemacht, dass Achill so lange Arme habe, weil der Lauf die Arme ausdehne. Nur bedachte der Rhetor freilich nicht, dass dies Anbringen gelehrter Kenntnisse den Achill einem — Affen ähnlich macht.

diese Wirklichkeit hier nachgeahmt werden? Beachten wir zunächst folgende analoge Fälle. Apollo, der den Hyacinthus unfreiwillig mit dem Diskus getödtet hat, steht auf der Erderhöhung, von welcher aus man den Diskus in Wirklichkeit zu schleudern pflegte (Sen. 1, 24); Apollo erscheint mit Riemen an den Händen, um den wilden Wegelagerer Phorbas zu bezwingen (Sen. 2, 19). Wer sieht nicht, dass in diesen Fällen der Rhetor Dinge, die er gelesen hatte, auf die unpassendste Weise einmischt! Warum, fragen wir, tödtet nicht Apollo, der ja der Riemen nicht bedarf, den Phorbas sofort ohne Vorbereitung? und wozu brauchen wir die Erderhöhung der Wirklichkeit, die der Rhetor mit der widerwärtigsten Breite beschreibt, wenn ein Gott mit seinem Liebling Diskus wirft[1])? Und in unserm Fall, ist es nicht albern, dass ein rohes Ungethüm wie Antaeus, sich noch erst mit künstlichem Geräth versieht, ehe es über seinen Gegner herfällt? Wäre er ein Mensch wie Herkules und forderte der Ringkampf eine besondere Vorrichtung, so wäre Grund da, diese besondere Vorrichtung in das Bild aufzunehmen, so wie die Faustkämpfer Amykos und Polydeukes an der fikoronischen Cista im Kostüm der Faustkämpfer erscheinen[2]). Aber das ist eben die Art des Philostratus, dass er den Erzählungen der Schriftsteller, wo sich ein An-

1) Die Erderhöhung finde ich nicht einmal da angegeben, wo Palästriten dargestellt sind, sich im Diskuswerfen übend.

2) Man vgl. noch Sen. 2, 31: Themistokles war dargestellt, dem Perserkönig, zu dem er geflohn, seine Sache vortragend. Er stand — auf einem Stein, wie es in Wirklichkeit Sitte war, dass der Redner in Versammlungen auf einem βῆμα stand. Hätten wir es mit einer Rathsversammlung zu thun, wie auf der Dariusvase, so wäre die Sache gut, aber ein Flüchtling soll dargestellt werden, der den König für sich einzunehmen sucht. Dadurch, dass der Rhetor seine Notiz einmischte, wird das Bild sofort ein ganz andres; Themistokles wird zu einem Griechen, der am persischen Hof lebt und hier in der Versammlung das Wort führt; dass es sich aber um die Angelegenheit des Flüchtlings Themistokles handelt, sagt das Bild nicht.

lass bietet, eigne Notizen, Reminiscenzen seiner Lektüre auf die gedankenloseste Weise einmischt. Manche „Bilder" sind nichts anders als roh zusammengestoppelte Notizen [1]).

Es ist ferner nicht abzusehn, wozu die goldnen Aepfel der Hesperiden in das Bild hineingebracht sind. Oder sollen sie etwa den Herkules als *καλλίνικος* bezeichnen und somit

1) Vgl. namentlich das „Dodona" betitelte Bild (Sen. 2, 33). Bei dieser Gelegenheit sei es mir erlaubt, eine Figur, die man als „dodonäische Priesterin" bezeichnet hat, kurz zu besprechen. Ich meine das in Stackelberg's Gräbern der Hell. Taf. 73, 5 abgebildete Erzfigürchen aus Patrae, eine Darstellung, die ich nie ohne tiefe Rührung habe betrachten können. Ein Mädchen steht da den linken Arm in die Seite gestemmt; auf ihrer rechten Schulter sitzt ein Täubchen, das sich vorneigt nach dem Futter, welches in der erhobenen rechten Hand des Mädchens vorauszusetzen ist. Was kann es lieblich Innigeres geben als diese Gruppe! Ein Mädchen lockt ein Vöglein; nun kam es und setzt sich auf ihre Schulter; das Mädchen stellt sich fest hin — es stemmt den Arm in die Seite — um nicht durch eine zufällige Bewegung das Thier zu scheuchen und hält ihm nun die Hand mit dem Futter hin. Etwas zweifelhaft ist noch das Thier, es streckt verlangend den Schnabel vor, doch nicht ganz ohne Besorgniss, ob die Gabe ehrlich gemeint sei, das Mädchen aber neigt leise innig ihr Köpfchen über das liebe Vöglein, — eine Geberde, die zugleich formell die Gruppe zusammenschliesst. Das Schönste aber ist, dass das Mädchen sich selbst unbewusst handelt, der Künstler dachte nicht an den Beschauer, als er sein Werk schuf; es ist ein Fall wie mit der zum Quell gehenden Nymphe in Tegel, eine vielfach missverstandene Statue, deren Sinn ebenso tief als wahr in einem Sonett W. von Humboldt's ausgesprochen ist. Unser liebliches Genrebild erklärte Stackelberg als „eine dodonäische Priesterin mit einer auf ihrer Schulter sitzenden Taube, welcher sie aus der erhobenen flachen Hand Nahrung reicht." Es ist psychologisch merkwürdig, dass ein so poetischer, gemüthvoller Mann, wie Stackelberg, so oft befangen ist in einer Erklärungsweise, für welche die Kunst nur eine Illustration zur Mythologie ist und zwar eine Illustration der unverständlichsten Art.

ein Prognostikon stellen für den Ausgang des Kampfes mit Antaeus? Welcker bemerkt ohne Anstoss zu nehmen, Herkules komme von den Hesperiden. Allerdings ward Antaeus überwunden bei dem Hesperidenabenteuer — nach der gewöhnlichen Sage freilich vorher — und so stehn die Begebenheiten in historischem Zusammenhang, aber was soll dieser historische Zusammenhang auf dem Bilde? Ein Dichter wird natürlich so verfahren, der die Thaten des Herkules erzählt, aber ein Bild ist ein Abgeschnittnes, ein für sich Bestehendes und aus dem Geist geboren, in welchem die Dinge nicht zufällig neben einander stehn, wie in der Wirklichkeit. Kein einziges der philostratischen Bilder hält die Probe aus, wenn man die erste Forderung aller Kunst an sie anlegt, dass das Bild in sich nothwendig, dass alles Einzelne, so wie es ist, nothwendig sei nach der Idee des Ganzen. Denn ein Kunstwerk entsteht ja nicht durch Abmalen der Wirklichkeit, sei diese Wirklichkeit ein Bild der Natur oder die Erzählung eines Dichters; vielmehr bietet diese nur den Stoff, mit dem der Geist des Künstlers die nothwendige Umwandlung vornimmt.

Die unnatürliche Haltung des gepressten Antaeus wird man leicht bemerken[1]). Wie kann er zu Boden blicken, da er vielmehr den Kopf nach hinten werfen muss, um der Brust, die nach Athem schnappt, Freiheit zu geben[2])! In den Worten „auf die Erde blickt er", verräth deutlich der Rhetor, dass er nur den Mythus ausführt. Soll nämlich dieser Blick verständlich sein, so musste die Gaea persönlich anwesend sein,

---

1) In den Stellungen versieht sich der Rhetor überhaupt öfter; sehr begreiflich, da er hierin aus seinen Quellen nicht immer Belehrung schöpfen konnte. Man vgl. noch die ungeschickte Stellung des Narziss (Sen. I, 23) mit den erhaltenen Monumenten.

2) Man vgl. das Bild in Sep. Nas. 13, worüber Welcker sagt: Picturae genus est ad vulgarem veritatem et mores novitios accommodatum, quod nos pedestre dicere solemus, tanquam poeticae ac symbolicae veteris artis rationi adversum, was ich nicht verstehe.

denn wenn Antaeus von der Erde Hülfe erwartet, so kann ja diese nicht als passiver Stoff dargestellt sein.

Am merkwürdigsten ist aber die goldne Wolke. Der Rhetor glaubt, dass sich Götter darunter befinden; wer sich das Bild gemalt denkt, wird nicht wissen, was das Ding bedeuten soll. Ein Dichter könnte so sprechen, bei dem eine Wolke nichts verdeckt, in der Kunst ist Erscheinung und Wesen eins. Hermes aber kommt, um den Herkules zu bekränzen. Hermes? Wenn wir die vorhandenen Denkmäler vergleichen, so ist es in gymnischen wie musischen Agonen Nike, welche den Sieger kränzt[1]). Hier stossen wir auf einen Punkt, wo die Kenntniss der Dichter nicht genügt, um ein Kunstwerk zu fingiren, denn die ungemein häufige Verwendung der Nike in der Kunst lässt sich aus den Dichtern nicht herleiten und ebendarum, weil Philostratus kein Kunstwerk sah, giebt er das Amt der Nike dem Hermes, als dem Gott der Palästra, wie Welcker bemerkt.

Auch in diesem Bild sind zwei Scenen deutlich zu unterscheiden. Wir kommen in dem Abschnitt darauf zurück, welcher von der Trennung eines Bildes in mehre Scenen handelt.

---

1) Selten auf schwarzfigurigen Vasen, wie in München no. 1122; an ihrer Stelle erscheint öfter die Schutzgöttin selbst mit dem Kranz für ihren Helden in der Hand, die aber auch noch später neben der Nike als Kranzverleiherin erscheint, wie auf der Berliner Kadmosvase. Bei Homer ist Nike noch nicht Gestalt, und so ist in dem epischen Stil der Vasen ihre Erscheinung sehr selten, so wie die des Eros, der auch bei Homer noch nicht vorkommt. Dieser ältere Vasenstil verschmäht, wie aus vielen Beispielen ersichtlich, diese wenn ich so sagen darf feineren, geistigeren Wesen, die einer weniger volksthümlichen aber gebildeteren, philosophischeren Zeit eigenthümlich sind. Die Entwicklung der Nike aus einer ernsten, flügellosen Göttin geht dann immer mehr in's Leichte, Anmuthige. Sie wird später, wie Eros als kleiner Knabe, als kleines Mädchen vielfach dargestellt und so wie Eros verdoppelt. — Was unsern Fall betrifft, so vergleiche man z. B. die ikoronische Cista.

III.

Wenn in irgend einem Punkt, so unterscheiden sich Poesie und bildende Kunst in der Behandlung des Grässlichen, und gerade die griechische Kunst entfernt sich hier mehr als irgend eine andere Kunst von dem Verfahren der Poesie. Bevor wir die Gründe entwickeln aus den Gränzen der Künste, betrachten wir die Beispiele.

Unter dem Titel „Kassandra" beschreibt der ältere Philostratus (2, 10) folgendes Bild[1]:

Hier sind Fackeln, die Licht spenden, denn es ist Nacht, denke ich; dort Mischkrüge von Gold, glänzender als das Feuer. Voll sind die Tische von Speisen, an denen die Helden speisten. Aber nichts von alledem ist in Ordnung. Denn da die Schmauser im Sterben begriffen sind, so ist dies umgeworfen, jenes zertreten, anderes liegt fern von ihnen und die Becher fallen ihnen aus den Händen, die meisten voll von blutigem Koth. Die Sterbenden aber haben keine Kraft, denn sie sind betrunken. Was aber die Haltung der Liegenden betrifft, dem Einen ist die Kehle zerschnitten, indem sie etwas Speise oder Trank schlürfte, dem Andern ist der Kopf abgeschlagen, da er sich über den Mischkrug bückte, dem Dritten die Hand, die den Becher hielt; dieser vom Lager fallend[2], zieht den Tisch nach sich, jener

1) Brunn II, 255 ist geneigt, dies Bild auf Theoros zurückzuführen und meint, es liefere den besten Commentar zu dem Urtheil des Quintilian über Theon, welcher nach seiner Vermuthung identisch ist mit Theoros.

2) κλίνη sagt der Rhetor, indem er die spätere Sitte auf die heroische Zeit überträgt. So verfährt auch die bildende Kunst: Achill liegt beim Essen auf den Vasen, die homerischen Helden essen sitzend. Die Tragödie behandelt bekanntlich eben so anachronistisch die heroische Zeit.

liegt auf Schultern und Kopf, der Dichter würde sagen, kopfüber. Ein Dritter glaubt nicht an den Tod, der Letzte hat nicht die Kraft zu entweichen, da ihm die Trunkenheit wie eine Fessel anhaftet. Bleich aber ist keiner der Liegenden, da die, welche beim Wein sterben, nicht sofort die Röthe verlässt. Den Hauptplatz des Gemaches nimmt Agamemnon ein, nicht auf troischen Gefilden liegend noch an den Gestaden eines Skamandros, sondern unter Kindern und Weibern, ein Ochs an der Krippe. Aber noch trauriger ist das Loos der Kassandra. Denn mit dem Beil steht neben ihr Klytämnestra, wild blickend und mit wildem Haar und grausamem Arm. Sie aber zart und gottbegeistert, ist im Begriff, sich über Agamemnon zu stürzen, von sich werfend die Binden und gleichsam mit ihrer Kunst ihn umzäumend. Da aber das Beil schon erhoben ist, wendet sie die Augen dorthin und schreit so jammervoll, dass auch Agamemnon mit dem Rest seiner Seele dies hörend Mitleid empfindet. Er wird dessen auch gedenken im Hades gegen Odysseus, in der Versammlung der Schatten.

Die letzten Worte, welche ich mit einigen andern, die auch nicht die Darstellung selbst angehn, habe stehen lassen, damit die Nachahmung des Dichters um so deutlicher hervortrete, weisen auf Homer, der im elften Buch der Odyssee den Agamemnon an Odysseus sein trauriges Ende erzählen lässt. Vergleicht man diese Erzählung mit der vorliegenden Beschreibung, so wird man eine vollständige Uebereinstimmung finden, nur dass letztere in's Einzelne ausmalt, was dort nur in den wesentlichsten Zügen angegeben ist. Die Worte Homer's lauten so: Aegisth, erzählt Agamemnon, tödtete mich mit der schändlichen Gattin, indem er mich in's Haus rief und speiste, wie man einen Ochsen tödtet an der Krippe. So starb ich im kläglichsten Tode; um mich herum aber wurden meine Genossen unbarmherzig geschlachtet, wie weisszahnige Eber bei Hochzeiten oder Schmausereien reicher Männer. Du warst oft zugegen bei dem Tode von Männern, mochten sie einzeln getödtet werden oder in der Feldschlacht, aber das hättest du am meisten bejammert,

wenn du's gesehn hättest, wie wir am Mischkrug und an vollen Tischen lagen im Saal und der ganze Fussboden von Blut schäumte. Das Jammervollste aber war, als ich die Stimme der Priamustochter Kassandra vernahm, welche die tückische Klytämnestra neben mir tödtete u. s. w.

Ich kann nicht umhin, gleich zu fragen: ist dies nicht ein empörendes Bild? Männer werden abgeschlachtet in trunkenem Zustande mit der Weinröthe im Gesicht — so etwas sollte griechische Kunst gemalt haben? Das unbefangene Gefühl, meine ich, könnte mit der grössten Gewissheit entscheiden, dass der Genius der griechischen Kunst sich nie zu so widerwärtiger Darstellung erniedrigt habe. So wenig wie zu folgender analoger Darstellung: Neben den Rossen des Diomedes erblickt man Krippen angefüllt mit menschlichen Gliedern, Herkules aber trägt den halbzerfressenen Körper seines Lieblings Abderus, den er den Pferden entrissen hat, in der Löwenhaut (Sen. 2, 25). Auch auf dem Bilde, das den Tod des Hippolyt darstellte (Sen. 2, 4), erscheint der Körper des Jünglings in der grässlichsten Verstümmelung und nicht anders ist es, wenn (Sen. 1, 18) die Angehörigen den zerrissenen Körper des Pentheus zusammenfügen[1]). Auch Göthe nahm Anstoss. An dem Bilde des Abderus hebt er „die bedenkliche Darstellung der zerfleischten Glieder" hervor, „welche der Künstler, der uns die Verstümmelung des Abderus so weislich verbarg — davon sagt der Text nichts — reichlich in den Pferdekrippen aus-

1) Man vgl. auch noch den zerhauenen Leichnam auf dem Bilde der Panthia (Sen. II, 9). Die Panthia selbst hat zerkratzte Wangen — als ob ihr Tod nicht genügte zum Beweis ihrer Liebe — was nicht bei einem Dichter, aber bei einem Maler hässlich ist. Trotz dieser zerkratzten Wangen aber hat sie noch Röthe auf dem Gesicht! Sodann sind auf dem Bilde des Phorbas (Sen. II, 19) Schädel an einem Baum aufgehängt, einige trocken, andre eben abgeschlagen und wieder andre schon ganz zu nackten Schädeln geworden. Endlich erblickte man auf dem Bilde des Pelops (Jun. 9) die Schädel der von Oenomaus getödteten Freier.

spendet.“ Dies Bedenken sucht er so zu heben: „Betrachtet man die Forderungen genauer, so konnten freilich die Ueberreste des barbarischen Futters nicht vermisst werden; man beruhige sich mit dem Ausspruch: alles Nothwendige ist schicklich.“

„In den von uns dargestellten und bearbeiteten Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegengebracht. So finden wir die Köpfe und Schädel, welche der Strassenräuber (Phorbas) am alten Baume als Trophäen aufgehängt, ebensowenig fehlen die Köpfe der Freier Hippodamia's am Palaste des Vaters aufgesteckt, und wie sollen wir uns bei den Strömen Blutes benehmen, die in so manchen Bildern mit Staub vermischt hin und wieder fliessen und stocken. Und so dürfen wir wohl sagen, der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne.“

Göthe bildet also auf Grund der philostratischen Bilder, die er für wirklich einst existirend hielt, ein Princip für die alte Kunst, das oft angeführt ist. Er thut es freilich mit Widerstreben, wie man aus den angeführten Worten sieht, aber frei seine Empfindung auszusprechen und solche Blutscenen für widerwärtig und daher ungriechisch zu erklären, dazu imponirte ihm der Philostratus zu sehr und er erfand um seinetwillen ein neues Princip.

Wir stellen nun die Frage: wie behandelt die griechische Kunst — von dem Unterschied der Plastik und Malerei in dieser Hinsicht wird vorläufig abgesehn — solche Mythen oder Erzählungen, in denen eine Verstümmelung der menschlichen Gestalt erwähnt wird? Wie behandelt sie zunächst die Schlachtscenen, in denen die Verstümmelung natürlich zu sein scheint? Wenn Homer uns von abgeschlagenen Gliedern erzählt, folgt ihm darin die Kunst oder nicht? In den unzähligen Kampfscenen griechischer Kunst sind nur zwei Beispiele eines verstümmelten menschlichen Körpers nachweisbar. Es sind zwei schwarzfigurige Vasen, beide auf den Mythus des Troilus bezüglich, auf denen ein vom

Rumpf getrenntes Haupt sichtbar ist[1]). Es ist nicht zufällig, dass grade die ältere Vasenmalerei diese Beispiele liefert, welche, wie ich schon früher bemerkt habe[2]), in Kampf- und Mordscenen noch nicht die edle Zurückhaltung der entwickelten Kunst kennt, weil es ihr hauptsächlich darum zu thun ist, die Wildheit des Kampfes recht anschaulich zu machen[3]). In den Kampfscenen der griechischen Plastik ist nirgends ein verstümmelter menschlicher Körper zu finden, während auf den historischen Monumenten der Römer, z. B. auf der Trajanssäule nicht selten abgehauene Köpfe vorkommen. Natürlich bot eine griechische Schlacht in Wirklichkeit ebensogut wie eine römische ein solches Schauspiel dar, aber während die Römer sich ganz an die Wirklichkeit halten[4]), zeigen uns die Griechen nur diejenigen Momente der

---

1) Die eine abgebildet in der Arch. Ztg. 1856 t. 91: Achill schleudert den Kopf gegen die Feinde, durch deren Schilde der Anblick des blutenden Halses verdeckt wird; die andre bei Overbeck Gall. Taf. 15, 12; auch hier ist der Leichnam des Troilus sinnig so hinter den Altar gelegt, dass der Hals verdeckt wird.

2) In meiner Schrift über Praxiteles u. s. w. p. 138 ff.

3) Man vgl. den Kampf um die Leiche Achill's, Monum. dell' inst. I, 51, — überhaupt ein wundervolles Monument, so ganz episch. Hier die Kämpfer in wahren Sturmschritten und die Göttin, die ihren Helden Beistand leistet, an deren Aegis die Schlangen so gewaltig züngeln, weil die Phantasie des Malers ganz voll ist von dem wilden Strauss; daneben die rührend trauliche Gruppe, wo Freund Sthenelos dem Diomedes die verwundete Hand verbindet.

4) Nur in einem interessanten Punkt halten sich die Römer nicht an die Wirklichkeit: es kommt in den Schlachtscenen der römischen Monumente nie vor, dass ein Römer einem Barbaren unterliegt. Immer ist der Römer siegreich, obwohl in der Wirklichkeit ja auch Römer bluten mussten. Aber das ist characteristisch für den Stolz des kriegerischen Volkes. Die Griechen verfahren hierin anders; in Kämpfen mit Amazonen und Centauren, mit Persern u. s. w. ist der Grieche als Gesammtheit allerdings, aber nicht immer als Einzelner sieg-

Wirklichkeit, welche künstlerisch sind; sie zeigen uns die Kämpfer in der spannendsten Situation, wenn der tödtende Streich erfolgen soll, wenn der Körper sich in allen seinen Muskeln spannt, sie zeigen Leben und Kraft, aber nicht das widerwärtige Bild zerhackter Körper, an dem ein Henkersknecht Gefallen finden mag.

Die Köpfung von Ungeheuern, wie Meduse und Argus, unterliegt wol einer andern Beurtheilung; ausser ihnen sind fast nur plastische Monumente zu erwähnen, die gewöhnlich auf Tydeus und Melanippus gedeutete Vorstellung [1]) und die Agaue mit dem abgeschlagenen Kopf ihres Sohnes [2]). Endlich finden wir auf römischen Reliefs und auf einer Vase späteren Stils in den Darstellungen des Oenomaus die Köpfe der getödteten Freier über der Thür aufgehängt [3]). Also einzeln und fast nur auf plastischen Monumenten kommt dergleichen vor und vielleicht nie in der vollendeten Zeit [4]). Jedenfalls ist auf den grossen Unterschied solcher Darstellungen in Malerei und Plastik aufmerksam zu machen. Ein abgehauener Kopf ist in der Malerei weit grässlicher als in der Plastik, denn letztere giebt weit weniger von der Wirk-

---

reich; das ist natürlicher und auch schöner, weil die Einförmigkeit vermieden wird.

1) Overbeck Gall. p. 131 f.

2) Vgl. Jahn Pentheus und die Mänaden; dann noch die Gemme bei Overbeck Gall. 16, 10, wo Diomedes das abgeschlagene Haupt des Dolon in der Hand hält.

3) Vgl. Archäol. Ztg. 1855 Taf. 79. Die Vase, auf welcher übrigens die Köpfe ohne alles Widerwärtige erscheinen, ist abgeb. Annali XII, tav. d'Agg. N.

4) Auf einem alterthümlichen Relief, welches die Tödtung des Aegisth darstellt (Overbeck Gallerie her. Bildw. Taf. 28, 8) dringen dem Aegisth die Eingeweide aus der Wunde. Das ist ganz so wie bei den Dichtern; man vgl. z. B. Hom. Il. 21, 181. Ovid. Metam. 8, 402. Dabei ist zu bedenken, dass wir es erstlich mit einem plastischen, sodann mit einem Werk der alterthümlichen Kunst zu thun haben, die, wie aus den obigen Beispielen erhellt, noch nicht so maassvoll in der Darstellung des Grässlichen verfuhr.

lichkeit wieder als erstere. Ihr fehlt die Farbe und ebendaher ist auch in dem Fall, wenn sie ein abgeschlagenes Haupt so darstellt, wie Benvenuto Cellini ganz ungriechisch und unplastisch die Meduse darstellte, nämlich mit herabhängenden starren Blutströmen, der Eindruck weit weniger widerwärtig. Die Malerei dagegen muss die Wirklichkeit zu erreichen suchen, weil sie die Mittel dazu hat, aber eben darin, dass sie in einem Schauspiel, von dem wir gern die Augen abwenden, den Schein der Wirklichkeit zu erreichen sucht, liegt der Grund, dass Gräuelscenen in der Malerei weit grässlicher wirken als in der Plastik. Die griechische Kunst vermeidet sorgfältig alles sinnlich Grässliche, dessen Eindruck ja unmöglich ein rein ästhetischer sein kann; sie steht hier in entschiedenem Gegensatz zur christlichen. Der enthauptete Täufer und manche andre Märtyrerdarstellungen haben durchaus keine Analogien in griechischer Kunst. Göthe, der diese Martern nicht ansehn mochte, empfand griechisch, dem christlichen Künstler kam es auf den hinter dem Bilde liegenden Gedanken an, da die Qual Zeugniss ablegt von der Kraft des Glaubens.

Aber nicht bloss negativ verhält sich die griechische Kunst gegen das Grässliche, sie geht noch weiter. In allen Scenen nämlich, in denen es sich handelt um Tod und Unheil, wird nicht allein das sinnlich Grässliche vermieden, sondern es werden auch einzelne Gruppen oder Motive eingelegt, die das Gemüth sanft und friedlich stimmen. Die griechische Kunst ist überall bemüht, den Eindruck des Wilden zu dämpfen, sie will versöhnen mit dem Schrecklichen, sie will es auflösen in eine höhere Empfindung, sie will neben dem künstlerischen auch einen tief sittlichen, einen sittlich reinigenden Eindruck gewähren. Wie herrlich ist der Untergang der Niobiden auch auf Vasengemälden behandelt! Einzelne Kinder schliessen sich zusammen zu Gruppen der Liebe und so verliert die Darstellung ihr Herbes. Skopas liess in seiner Darstellung der kalydonischen Eberjagd den verwundeten Ankaeus nicht verlassen daliegen, wie es wohl der Fall ist auf Vasenbildern, sondern stützen durch einen

Freund, so dass der wilde Kampf unterbrochen wurde durch eine Scene der Freundesliebe. Die Gruppe des Laokoon verliert ihr Schreckliches durch die Geberde des älteren Knaben, welcher die eigene Gefahr vergessend nur dem klagenden Vater zugewandt ist, und nicht anders ist es auf untergeordneten Werken. Der phigalische Fries, gewiss kein Meisterwerk der Ausführung nach, mischt in das Getümmel wilden Kampfs Scenen der zartesten, rührendsten Art; man sehe besonders diejenige, wo ein Krieger den verwundeten Freund, mit sanftem Arm ihn stützend, aus dem Kampf führt. Polygnot war nach der Ausführung O. Jahn's[1]) ausgezeichnet durch Milde und Mässigung in der Behandlung der Gräuelscenen, indem er das Schrecklichste auf eine sinnige Art nur andeutete und errathen liess, und wo wäre das Schreckliche mehr gemildert als in dem edelsten Ueberbleibsel der griechischen Malerei, in dem Mosaik der Alexanderschlacht! Hier wäre wohl Gelegenheit gewesen zu blutigem Anblick in der Art des Philostratus, aber nur das Pferd blutet unter dem durchbohrten Führer und das Entsetzen, das uns befällt beim Anblick des grausigen Moments, löst sich auf in eine edlere Empfindung, wenn wir den König betrachten, wie er die eigne Gefahr vergessend die Hand ausstreckt nach seinem Feldherrn, der für ihn stirbt[2]). Und ist es anders in den untergeordneten Produkten des Handwerks? Die Vivenziovase umgibt die ergreifendsten Scenen, die Schlachtung des Priamus, die Schändung der Kassandra mit friedlichen, tröstlichen Bildern: hier finden Akamas und Demophon ihre Mutter wieder, dort zieht Aeneas mit Vater und Sohn fort, um eine neue Heimat zu finden. Um auch die Wandgemälde nicht zu vergessen, erinnere ich an das pompejanische Bild, wo die Dirke geschleift werden soll: die beleidigte Antiope selbst ist es, welche die Söhne zu hindern sucht, an der Feindin die entsetzliche Strafe zu vollziehn. Und ähnlich ist es, wenn auf einer Sarkophagdarstel-

1) Ueber die polygnot. Gem. in der Lesche zu Delphi p. 49.
2) Vgl. Welcker Kl. Schr. III p. 460 ff.

lung die alte Amme den Orest zurückzuhalten sucht von der Tödtung der Mutter, ihrer Feindin. Diese Beispiele liessen sich leicht vermehren, sie sollten nur das allgemeine Verfahren der griechischen Kunst [1]) in diesem Punkt constatiren, das diametral verschieden ist von der etruskischen Kunst, die grade Vorliebe hat für gräuelvolle Darstellungen [2]). In der griechischen Kunst dagegen weht der Hauch der griechischen Tragödie, insbesondre der sophokleischen, denn kein Dichter hat es so verstanden, wie Sophokles. Angst, Schreck und Entsetzen aufzulösen in tiefe, seelenvolle Wehmuth. Was erweckt mehr Schauder und Entsetzen als die Geschichte des Oedipus? Alle Schande zieht der Dichter an das Licht, er erspart nichts, aber dann bringt er in jener wunderbaren Scene die unmündigen Kinder — unmündig führt er sie ein,

1) Wir wollen übrigens auch die römische Kunst nicht vergessen. Auf der Trajanssäule begegnen wir den zartesten, rührendsten Scenen, wohlthuenden Ruhepunkten in dem Getümmel des Kampfes. Man sehe t. 18 bei Bartoli, wo der Leichnam eines Jünglings von bärtigen Kriegern mit zarter Theilnahme aus dem Kampf getragen wird, dann t. 92. 93, wo die Dacier um zwei gefallene Jünglinge trauern, und die Gruppe auf t. 32, wo zwei Krieger sich umarmen und küssen: es sind wol Freunde, die sich todt geglaubt und nun wiedergefunden haben.

2) Ein characteristischer Beleg ist der Tod des Ajax, der auf einer etruskischen (Overbeck Gall. Taf. 24, 2) und griechischen Vase (Bullet. Napolet. N. S. I, tav. 10 n. 4. 5. 6. vgl. Minervini p. 191) dargestellt ist. Dort hat sich Ajax bereits in sein Schwert gestürzt, das Schwert ragt weit aus dem durchbohrten Körper heraus; hier ist er im Begriff, sich hineinzustürzen. Wie viel poetischer ist der Moment, den die griechische Vase darstellt! Man vgl. ferner den etruskischen Spiegel bei Gerhard I. 68: Da hat Minerva dem Akratos einen Arm abgerissen und ist im Begriff, den Eigenthümer desselben, der mit blutendem Stumpf daliegt, damit zu schlagen. Der griechische Maler Phasis dagegen malte den Kynegeiros, der bei Marathon beide Hände verlor, bevor er sie verloren hatte; vgl. Brunn II p. 301.

um den Contrast zu schärfen — und den edelmüthigen Kreon mit dem schuldbeladenen blinden Vater zusammen und versöhnend, wie kein andres, schliesst das Drama [1]).

Schon diese allgemeinen Betrachtungen müssen Zweifel erregen, ob die widerwärtigen Gräuelscenen des Philostratus wirklich gemalt waren, betrachten wir aber auch diejenigen vorhandenen Denkmäler, welche denselben Gegenstand mit jenen darstellen. Den Tod des Agamemnon und der Kassandra freilich finden wir auf griechischen Monumenten nirgends [2]) und ebenso verhält es sich mit der Darstellung des Abderus [3]). Vielleicht nicht zufällig, jedenfalls aber hätte man den Tod gemalt nicht als bereits erfolgt, sondern als bevorstehend, wie es durchgehends in solchen Fällen geschieht [4]). Aber der Tod des Hippolyt findet sich auch sonst. Der Maler Antiphilus hatte ihn gemalt in dem Augenblick, wo er vor dem Meerungeheuer zurückbebt (tauro emisso expavescens); das ist ein ganz andrer Moment, als der bei Philostratus beschriebene, es ist der wahrhaft künstlerische Moment, wo wir das traurige Loos des Jünglings voraussehn, ohne dass ihm aber schon ein Haar gekrümmt

1) Es giebt freilich Kritiker, welche das letzte Drittel des König Oedipus streichen wollen. Ich muss gestehn, es ist wahrhaft empörend, mit welchem Leichtsinn und Unverstand man die herrlichsten Produkte des Alterthums „kritisirt."

2) Denn nur mit grosser Willkür ist das Vasenbild in Overbeck's Gall. Taf. 28, 4 auf diesen Gegenstand bezogen.

3) Roulez (Mélanges etc. IV, 4) und Minervini (Bullet. Nap. VI p. 57) glaubten diesen Gegenstand auf einer Vase dargestellt, was O. Jahn (Arch. Aufs. p. 139) beseitigt. Die Darstellung auf der Gemme bei Visconti Opere varie II p. 273 n. 366 ist sehr zweifelhaft.

4) Was ich in meiner Schrift über Praxiteles etc. p. 138 ff. ausgeführt habe, könnte ich jetzt durch eine grössere Anzahl von Beispielen belegen. Man vgl. noch das Bild in der Gemäldehalle neben den Propyläen bei Paus. I, 22, 6: *τοῦ Ἀχιλλέως τάφου πλησίον μέλλουσά ἐστι σφάζεσθαι Πολυξένη.* Dagegen sind der Menoikeus und die Panthia des Philostratus in einem Augenblick dargestellt — das Schwert steckt be-

wäre [1]). Auf den Sarkophagen aus römischer Zeit ist ein späterer Moment dargestellt: Hippolyt liegt bereits am Boden, aber ohne alle Entstellung, wie sie Philostratus angiebt [2]); nicht einmal die etruskische Kunst, die in der Darstellung des Grässlichen so merklich abweicht von der edlen Zurückhaltung der griechischen, nicht einmal diese kennt einen verstümmelten Hippolyt. Dasselbe Verfahren beobachtet die Kunst in den ganz analogen Darstellungen des Aktaeon. Aktaeon wurde von seinen Hunden zerfleischt, so sagt der Mythus; aber auf einem Sarkophag, welcher seine ganze Geschichte darstellt [3]), ist sein Leichnam, den die Verwandten auffinden, ohne alle Spuren von Entstellung. Und was endlich die Geschichte des Pentheus betrifft, die nicht selten dargestellt ist, so findet sich nirgends ein zerrissener Körper, wie bei Philostratus [4]). Interessant ist aber die Verschiedenheit dieser Darstellung auf den Vasen und Sarkophagen. Letztere stehn der griechischen Art ungleich ferner,

---

reits in ihren Leibern — an welchem die etruskische Kunst besonders Gefallen hatte. Man vgl. noch die Darstellung des thebanischen Brudermords auf etruskischen Sarkophagen mit der Darstellung desselben Gegenstandes am Kasten des Kypselus (Pausan. 5, 19, 6.)

1) Es ist mir unbegreiflich, wie Welcker behaupten konnte, bei Philostratus sei derselbe Gegenstand dargestellt, wie von Antiphilus, und ebenso wundre ich mich, wie Brunn Gesch. d. gr. K. II, 249 den Unterschied der beiden Bilder so ganz und gar übersehn konnte.

2) Vgl. die von O. Jahn Archäol. Beitr. p. 328 ff. besprochenen Darstellungen. Hinzu kommt die im Arch. Anzeiger 1857 p. 27 erwähnte Vase und der in Monum. dell'Inst. 1857, tav. VI. 2 abgebildete Sarkophag.

3) Clarac pl. 113, n. 69. Millin G. M. 101, 407.

4) Die Monumente sind gesammelt von O. Jahn, Pentheus und die Mänaden. Hinzu kommt das Vasenfragment im Bullet. Napol. IV, tav. 2 n. 3. Das abgeschlagene Haupt des Pentheus in der Hand der Agaue auf plastischen Monumenten wird nach dem oben Gesagten nicht als Stütze des philostratischen Bildes geltend gemacht werden können.

als erstere. Die Sarkophage scheuen sich weniger vor unruhigen, verwirrten und peinlichen Darstellungen, ich erwähne nur die des gestürzten Oenomaus, die auf keiner Vase sich findet: nur den bevorstehenden Sturz bringen die Vasen zur Darstellung, nicht den späteren, peinlicheren Moment des Sturzes selbst. Man vergleiche ferner die Bestrafung des Marsyas. Der peinliche Moment, in dem Marsyas auf den Sarkophagen erscheint, hängend am Baum, die Arme angebunden oben über dem Kopf, ist der Vasenmalerei ganz fremd [1]). Diese Beobachtung bestätigt sich auch bei den Darstellungen des Pentheus. Auf den Vasen wird er nur bedroht, er steht aufrecht unter den rasenden Frauen, in deren schwungvollen Bewegungen nicht der geringste Reiz der Bilder liegt, auf den Sarkophagen dagegen liegt er am Boden und die Frauen fassen seine Glieder, um sie ihm auszureissen. In peinlich hülfloser Lage erscheint er, auf den Vasen ist sein Schicksal keineswegs entschieden. Aber zerrissen ist der Körper des Pentheus auch noch nicht auf den Sarkophagen: das ist dem Philostratus ganz allein eigenthümlich, welcher — dem Euripides, dem Dichter nachschrieb.

Denn sollte nach dem Gesagten noch bezweifelt werden können, dass Philostratus seine Gräuelscenen aus den Dichtern entlehnte? Nirgends ist die völlige Abhängigkeit vom Dichter deutlicher, als in dem vorliegenden Bild der Kassandra, das ich eben desswegen diesem Abschnitt vorgesetzt habe. Nur detaillirter ist die Beschreibung des Rhetors. Homer erwähnt mit einem Wort den Mischkrug und die vollen

---

1) Was die Griechen maassvoll darstellen, das wird in's Excentrische gesteigert auf den Sarkophagen. Die übertrieben heftigen Geberden haben hier ihre eigentliche Stelle. Man vergleiche den Raub der Kora und der Leukippiden, auch den Untergang der Niobiden auf Sarkophagen, mit den betreffenden griechischen Darstellungen. Auch erwähne ich den Atlas, der auf griechischen Monumenten steht, auf römischen in mühseliger Stellung unter seiner Last zusammbricht.

Tische; das malt der Rhetor auf das Widerwärtigste aus[1]) und setzt noch, wie in dem kleinen Herkules des jüngern Philostratus, die Fackeln hinzu, um die ganze Scene schauerlicher zu machen. Eben diese Abhängigkeit vom Dichter erklärt uns diese Gräuelscenen, für die man sich in den vorhandenen Denkmälern vergebens nach einer Analogie umsieht. Und wie könnte es anders sein, da ja das Grässliche für den Dichter und bildenden Künstler eine ganz verschiedene Bedeutung hat, weil dieser auf das äussere, jener auf das innere Auge wirkt? Wenn ein Dichter von abgeschlagenen Köpfen redet, wer denkt sich die Köpfe in allem Detail der Wirklichkeit! Und wollte der Dichter sie schildern ausführlich mit allem Detail, so würde diese Schilderung noch immer nicht das Widerwärtige an sich tragen, wie ein gemaltes Bild, denn das Bild des Dichters ist ein rein in unsrer Phantasie vorhandenes, das Bild des Malers aber ist äusserlich da, es tritt mit dem Anspruch auf, den Schein der Wirklichkeit zu erregen und eben dieser Schein der Wirklichkeit ist's, der uns in Gräuelscenen abstösst.

Betrachten wir nun das Bild der Kassandra im Einzelnen, so begegnen wir wie in fast allen Bildern des Philostratus einer Sonderbarkeit, wenn man sich gelinde ausdrücken will, nach der andern. Wird je wol ein Künstler mit so rohem Sinn das Tragische seines Gegenstandes zerstören, wie es hier geschehn? und zwar das Tragische eines Gegenstandes, in dessen Behandlung Dichter, wie Aeschylus, vorangegangen? Oder heisst es nicht das Tragische zerstören, wenn die Männer in der Betrunkenheit abgeschlachtet werden? Und was hat der Rhetor begriffen von der wunderbarsten aller dichterischen Schöpfungen, von der Kassandra des Aeschylus! Nur die Worte sind aus dem Dichter zu-

1) Für das Schickliche und Unschickliche fehlt dem Rhetor überhaupt das Organ. Atlas (II, 20) ist schweisstriefend gemalt, ebenso Perseus (I. 29) und Andre. Ist es nöthig, zu beweisen, dass dies nicht gemalt war? Parrhasius hatte einen Schwerbewaffneten gemalt in certamine ita decurrentem ut sudare videatur (Plin. 35, 71).

sammengeschrieben. Das Mädchen ist im Begriff, sich über Agamemnon zu stürzen. Was soll das heissen? was kann das im Bilde anders heissen, als dass sie ihn geliebt hat? Und die Klytämnestra muss demnach als durch Eifersucht zu ihrer That veranlasst erscheinen, sie, welche der Dichter blutig gross hinstellt als Rächerin der getödteten Iphigenia, ja als Vollstreckerin des Rachegeistes, der im Hause der Atriden waltet[1])!

Auf den Gesichtern der getödteten Männer war noch die Weinröthe sichtbar. Sehr befremdlich. Es ist allerdings wahr, wenn ein Betrunkener mit von Wein gerötheten Backen getödtet wird, so ist die Röthe noch eine kurze Zeit sichtbar, aber diese Zeit ist so kurz, das Blut tritt so schnell zurück, dass kein Maler die starre Ruhe des Todes, die der übrige Körper zeigt, mit einem so flüchtigen Moment im Antlitz vereinigen würde. Sodann ist dieser Moment nicht bloss flüchtig, sondern auch in fortwährendem Wechsel begriffen, die Röthe verliert immer mehr an Intensität und so würde das Flüchtige und Wechselnde starr erscheinen im Bilde und ebendadurch widerwärtig werden.

Mit wahrem Vergnügen malt der Rhetor den Tod der Gefährten des Agamemnon aus. Er hat nicht an einem oder zweien genug, er zählt ihrer sieben auf und vergisst nur uns plausibel zu machen, wie die Klytämnestra, die allein von den Feinden anwesend ist, sie alle hat tödten können. Doch nicht alle, zwei sind noch am Leben; wie thöricht war Klytämnestra, sie am Leben zu lassen und wie thöricht sind diese, dass sie nicht dem Weib zu Leibe gehn! Sie sind zu betrunken dazu! Der Dichter erklärt es wieder, dass die Klytämnestra allein die Männer getödtet hat, — denn anders kann ja das Bild, auf dem eine mit der Mordwaffe angreifende Figur unter mehreren Todten und Verwundeten sichtbar ist, nicht verstanden werden. Bei Homer nämlich erzählt Agamemnon das Faktum zuerst summarisch;

1) Wilhelm von Humboldt in der Einleitung zu seiner Uebersetzung hat herrlich die Figuren der Klytämnestra und Kassandra und überhaupt das ganze Stück erörtert.

er sagt, Aegisth und die Gattin haben mich und meine Gefährten getödtet, natürlich, so denkt Jeder hinzu, mit der nöthigen Mannschaft. Sodann schildert Agamemnon die Scene des Untergangs im Einzelnen und hiebei spricht er nur von der Klytämnestra als Urheberin, sehr natürlich, da der Gatte auf die Gattin mehr erzürnt sein musste, als auf den Aegisth, der ja auch nur Helfershelfer war. Ebenso Philostratus. Zuerst wird das Faktum summarisch erzählt, wobei denn auch Züge vorkommen, die bei den Tragikern sich finden, dann wird detaillirt das Gemälde beschrieben und hier erscheint Klytämnestra allein, wie bei Homer. Jedermann begreift, dass für die Untergangsscene des Dichters auch die Hülfe des vorerwähnten Aegisth Geltung hat und supplirt ohne Bedenken die erforderliche Mannschaft, denn der Dichter giebt ja nur Züge, welche die Phantasie des Lesenden sich ausmalen soll. In das Gemälde aber, das ein abgeschlossenes Ganze ist, den Aegisth und seine Knechte hineinzusuppliren, wäre wol eine etwas starke Zumuthung[1]).

Von dem Netz, dessen sich Klytämnestra zum Morde des Agamemnon bediente, spricht Philostratus Anfangs, als er den Mythus erzählt. Aber in der Beschreibung des Bildes wird kein Wort weiter davon gesagt; und doch, wenn er etwas Wirkliches vor sich hatte, konnte er umhin, es wieder zu erwähnen? Oder war es ausgelassen? Warum erwähnt er es denn vorher und zwar ohne zu sagen, es finde sich bei Dichtern, nicht auf dem vorliegenden Bild? Und kein Künstler hätte in einer Darstellung des getödteten Agamemnon das Netz weggelassen. Man vergleiche die etruskischen Todtenkisten, auf denen der Gegenstand vorkommt; zudem ist das Netz für die Klytämnestra so charac-

1) Agamemnon liegt *ἐν μειραξίοις καὶ γυναίοις*, welche Worte gewiss aus einem Dichter entlehnt sind, wie es nachweisbar ist von den umstehenden, vgl. Aesch. Choeph. 366. Welcker bemerkt darüber: Mulieres etiam praeter Clytaemnestram et Cassandram, ancillas nimirum, expressas fuisse, non credibile est, quod moneo ob verba non urgenda *ἐν μειραξίοις καὶ γυναίοις*. Solche Art der Kritik kann Alles aus Allem machen.

teristisch, zugleich seit Aeschylus so berühmt, dass kein späterer Künstler — und die Tafelmalerei ist ja später als Aeschylus — dies Motiv aufgegeben haben würde. Die Wahrheit ist, dass Philostratus, ein Mensch von der grössten Borniertheit, das Netz desswegen im Bilde nicht erwähnt, weil er schon vorher in der Erzählung des Mythus davon gesprochen. Es ist ein Fall, wie er oben vorkam in dem Bilde des Achelous.

Wir können diesen Abschnitt nicht schliessen, ohne einer Erörterung Lessing's zu gedenken, die zu dem Gegenstande der unsrigen in naher Beziehung steht. Gleich in den ersten Abschnitten des Laokoon wird das verschiedene Verfahren des Dichters und bildenden Künstlers in der Darstellung des Affekts nachgewiesen und aus der Verschiedenheit der Künste hergeleitet. Freilich passt das Beispiel nicht, von dem Lessing ausgeht, denn Laokoon seufzt nicht, sondern schreit und muss schreien, aber es wären hundert andre Beispiele zur Hand, wenn es nöthig wäre; die Erörterung bleibt überzeugend, weil sie aus der Natur der Sache abgeleitet ist. Es bleibt immer wahr — und keine Kunst bestätigt das so sehr wie die griechische —, dass der Künstler nicht bis zu dem höchsten Punkt des Affekts fortschreiten darf, den der Dichter schildern darf und schildern muss, dass er vielmehr, und der Bildhauer noch mehr als der Maler, statt des laut ausbrechenden Schmerzes jenen edel verhaltenen Schmerz darzustellen suchen muss, dessen stumme Beredtsamkeit vielleicht tiefer ergreift, als Thränen und laute Klage. Doch dies weiter zu verfolgen, würde mich abführen, ich wollte mich nur der Uebereinstimmung mit Lessing freuen, denn principiell laufen unsre Erörterungen auf dasselbe hinaus. Lessing beweist, dass der Künstler dem Dichter nicht bis zu dem höchsten Punkt des Affekts folgen dürfe; wir hatten es mit objectiven Vorgängen zu thun und suchten hier zu beweisen, dass in der Darstellung blutiger Vorgänge der Künstler dem Dichter nicht bis zum äussersten Gipfel des Schrecklichen folgen dürfe, weil das Schreckliche gesehn anders wirkt als gehört oder gelesen.

IV.

Die äussere Natur, Meer, Flüsse u. s. w. behandelt Philostratus genau so wie ein Dichter; die Künstler haben weder so verfahren noch konnten sie so verfahren. Der Dichter kann das Meer beseelen, nicht der Künstler. Dies ist der Hauptunterschied.

Der ältere Philostratus beschreibt (I, 8) folgendes Bild: Das Meer folgt und schmeichelt dem Poseidon, der auf einem Wagen von Hippokampen gezogen daherkommt, heiter blickend und von heftiger Liebe bewegt. Er verlässt grade das Meer um die Amymone zu ergreifen, die nicht wissend, was er will, vor Schreck den Krug fallen lässt, mit dem sie zum Wasser des Inachus zu gehn pflegt. Ihre weisse Haut überglänzt Gold, dessen Glanz sich mit dem Wasser mischt. Schon krümmt sich die Woge zur Vermählung, noch bläulich, aber Poseidon malt sie dunkel.

Nur mit einem Wort hebe ich die grosse Verschiedenheit der vorhandenen Darstellungen dieses Mythus hervor. Keine derselben hat eine Spur von dem Pomp des Rhetors. Ist es wohl natürlich, dass Poseidon so feierlich zu einer Liebschaft herankommt? Wäre er Bräutigam, wie auf dem edlen Münchner Relief, oder handelte es sich wie beim Raub der Persephone um eine Entführung, so möchte er mit einem Gespann von Hippokampen oder Tritonen kommen, aber er ist hier ja ein Liebhaber, der in heimlicher Waldeseinsamkeit, an der Quelle, wohin die patriarchalische Zeit die Liebesbegegnungen verlegte, ein Mädchen überraschen will. Aber was weiss ein Mensch wie Philostratus davon, was der Situation angemessen ist; bei Dichtern hat er gelesen, wie Poseidon über das Meer fährt, darum lässt er ihn auch hier so erscheinen und zerstört damit all den idyllischen Reiz dieser Begegnung [1]).

1) Die Denkmäler sind zusammengestellt von O. Jahn Vasen-

Worauf es mir hier aber besonders ankommt, das ist die Woge, die sich zu einer Grotte krümmt, unter welcher der Gott und das Mädchen verborgen der Liebe pflegen können. Die Erklärer weisen mehre übereinstimmende Stellen von Dichtern und Dichter nachahmenden oder benutzenden Schriftstellern nach; bei Homer vereinigt sich Poseidon mit der Tyro unter dem Gewölbe einer Woge, es fragt sich nur, ob der Maler hierin dem Dichter folgen kann.

---

bilder p. 34 ff. Ich bezweifle nur, dass die beiden pompejanischen Bilder diesen Mythus darstellen, sowie ich auch nicht glaube, dass die öfter vorkommende Statue eines auf einen Delphin gestützten Mädchens (Schoell Arch. Mittheil. p. 115), die am herrlichsten repräsentirt wird durch einen Torso des Berliner Museums, von Jahn (Archaeol. Aufs. p. 28) richtig auf Amymone gedeutet ist, worüber an einem andern Ort mehr. Das erste der beiden Wandgemälde zeigt weder von Quelle noch von Krug eine Spur; befremdlich ist ferner die Nacktheit der Jungfrau, auch in Pompeji; man sollte an ein Wesen des Meers denken und eben daher denkt man sie kommend, da man nur Meer und einschliessende Felsen sieht. Auch die Erklärung des zweiten sehr verstümmelten Bildes ist mir fraglich, denn ein Zug, den Lucian wie es scheint, nicht aus dem Mythus hat, dürfte für ein pompejanisches Bild nicht maassgebend sein. An Vasen sind seit der Abhandlung Jahn's mehre hinzugekommen, man sehe namentlich die el. cèram. III., 17 ff., wo freilich mit der in diesem Werk herrschenden Kritiklosigkeit viele Figuren als Amymone gedeutet werden, die aller nähern Charakteristika entbehren, man vgl. pl. 20. 21. 22. 24. u. s. w. Zwischen den frühern und spätern, übrigens sämmtlich rothfigurigen Vasendarstellungen ist der auch anderswo oft bemerkbare Unterschied, dass erstere sich durch eine grössere Einfachheit auszeichnen. So fehlen die Baulichkeiten, das Brunnenhaus, die für die grossen Gefässe des unteritalischen Stils so sehr willkommen waren. Die herrliche Gemme bei Jahn Taf. IV, C kommt auch vor in einem Glaskameo des Berliner Museums und die wasserschöpfende Amymone ebendas. Tölken III, 181. 182, in zwei Pasten, von denen namentlich die letztere vortrefflich ist.

Der Dichter kann das Meer beseelen, ohne es zu verändern; an einer andern Stelle Homer's fährt Poseidon über das Meer und dieses weicht wonnig seinem Herrn auseinander[1]); es bleibt Meer vor unsrer Phantasie, wenn es auch von den Empfindungen lebender Wesen durchdrungen ist. Aber der Künstler malt Wasser, das nach physikalischen Gesetzen zu beurtheilen ist, das nur aus äusserem Anstoss, nicht aus einem innerlichen Antrieb bewegt erscheinen kann, denn eben diese innere Beseelung, die der Dichter mit einem Wort hineinlegt, kann der Künstler seinem Element nicht mittheilen, weil die Natur sie ihm nicht mitgetheilt hat. Oder er muss das Element verändern, menschliche Gestalt annehmen lassen; dann ist eben die adäquate Form da für das, was er ausdrücken will, im andern Fall sollen wir an ein Unsichtbares glauben in einem Körper, der dies Unsichtbare nicht zur Erscheinung bringen kann. Der Dichter kann also die Woge sich heben lassen zur Grotte, weil die Woge des Dichters mitfühlt mit ihrem Herrn, bei dem Maler würden wir für ihre Krümmung nach einem äussern Anlass suchen und da dieser bei Philostratus fehlt, das Bild für unbegreiflich erklären müssen[2]). Noch unbegreiflicher aber ist das Bild (Sen. II, 8), auf dem der Flussgott Meles und die

1) Il. 13, 29: *γηθοσύνη δὲ θάλασσα διίστατο.*

2) Auf einer unteritalischen Vase im Bullet. Nap. II, tav. 3. El. céram. III pl. 30 sitzen Poseidon und Amymone unter einem Strahlenkreis, den die übrigen Erklärer als Höhle, O. Müller aber (Handb. d. Archaeol. §. 356, 3) als Wassergewölbe deutet, als einen Thalamos wie Philostratus Imag. II, 8 einen beschreibe. Ihm stimmt Stephani bei in seiner Abhandlung über Nimbus und Strahlenkranz p. 19 (Mém. de l'académ. des sciences de St. Pétersbourg p. 379). Ich glaube, wenn Philostratus nicht wäre, so wäre man nie auf diese Erklärung gekommen. Denn wenn auch das „Wassergewölbe" deutlich und wenn auch eine solche Vorstellung den Vasen zuzutrauen wäre, so widerspricht schon die Analogie des bei Wieseler II, 66, 843 mitgetheilten Bildes, wo ebenfalls nicht eine einzelne Figur sondern eine ganze Gruppe von einem solchen Strahlenkreis eingeschlossen ist.

Nymphe Kritheis, die ihn liebte, dargestellt war. Da heisst es nämlich von dem Mädchen, „sie trinkt ohne Durst und nimmt das Wasser in die Hand und spricht mit dem rieselnden Wasser, als rede es, und giesst verliebte Thränen hinein. Jener aber sinnt auf ein Brautgemach und hebt die Woge empor, welche von der Sonne gefärbt wird". Auch hier vergleichen die Erklärer Berichte der Schriftsteller von Mädchen, welche das Wasser der Flüsse, in welche sie verliebt sind, berühren und in ihren Busen aufnehmen, aber die Frage werfen sie nicht auf, ob diese Erzählungen für den bildenden Künstler darstellbar seien. Die Kritheis auf dem Bilde erscheint als wasserschöpfend oder sich in irgend einer Weise mit dem Wasser zu thun machend auf eine dem Betrachtenden räthselhafte Weise, denn auf dem Bild ist Wasser einfach Wasser, ohne dass eine Gottheit drin wirkt. Der Dichter dagegen hat eine weitere Sphäre; er kann Person und Sache trennen, so dass dem seelenlosen Element ein naturbefreiter Gott gegenübersteht, er kann sie aber auch zusammenfliessen lassen, so dass in dem Element ein Dämon wirkt. Dies letztere vermag der bildende Künstler nicht anschaulich zu machen, er kann nur den freien Gott und die todte Materie darstellen. Denn wenn er den Flussgott malt in seinen Fluthen liegend, so sind diese Fluthen doch nichts Anderes als entseelte Materie, sie sind seine Wohnung, sein Lager. Und woher dieser Unterschied? Weil der Dichter ein unsichtbares, der Maler dagegen ein sichtbares Bild schafft, das nach den Gesetzen des Sichtbaren beurtheilt wird. Dem gemalten Wasser kann daher ebensowenig wie dem wirklichen dämonische Kraft beigelegt werden.

Noch ein Bild ist zu merkwürdig, um nicht näher betrachtet zu werden. Es wird so beschrieben (Sen. 1. 1):

Hier ist die hohe Stadt und die Zinnen Ilions, dann ein grosses Feld hinreichend Asien gegen Europa aufzustellen. Viel Feuer strömt über die Ebne, viel auch die Ufer des

Stromes entlang, so dass dieser keine Bäume mehr hat. Das Feuer um Hephästos strömt dem Wasser zu und der Flussgott ächzt und fleht den Hephästos an. Er hat aber kein langes Haar, weil es ihm ringsum versengt ist, und Hephästos ist nicht lahm, weil er läuft. Die Flamme des Feuers ist nicht hellroth, noch wie gewöhnlich, sondern goldartig und sonnenfarben.

Dies Bild zeigt wieder die völlige Abhängigkeit vom Dichter. In allem Einzelnen folgt der Rhetor dem Homer und ebendarum fügt er auch Dinge hinzu, die im Gemälde nicht vorhanden sein konnten, wie es der Fall ist mit den vom Feuer verzehrten Bäumen. Nur das Wesentliche lässt er weg und liefert so ein corruptes, unverständliches Bild. Achill nämlich fehlt, um dessentwillen dieser ganze Vorgang sich ereignete. Wäre dieser da, so hätten wir einen Grund für das Thun des Skamander und Hephästos, den wir jetzt vermissen, und die Stadt Troja hätte nicht bloss eine geographische, sondern eine ideelle Bedeutung für das Bild, sie erschiene als der Gegenstand, um den gekämpft wird. Statt dessen nimmt der Rhetor den Kampf von Wasser und Feuer heraus als ein Effekt machendes Schauspiel, lässt die mythischen Figuren des Skamander und Hephästos und die Stadt Troja stehn und macht daraus ein besondres Gemälde, so wie Lucian[1]) eben dieselbe Begebenheit zu einem besondern Dialog verarbeitete. Doch es kam uns darauf an, auch in diesem Bilde die Vermischung von Sache und Person nachzuweisen.

Bei Homer wirkt der Gott in seinem Element, Hephästos im Feuer, Skamander im Wasser; dies ist es eben, was der Künstler nicht zur Anschauung bringen kann, was aber auf dem angeblichen Bilde versucht ist. Man hat mit der Figur des Skamander die der Donau auf der Trajanssäule verglichen, der Vergleich trifft aber nicht zu. Denn auf dem Bild des Philostratus soll das Element als thätig durch den in ihm wirkenden Gott erscheinen, auf der Trajanssäule liegt

1) dial. mar. 11.

der Gott in ruhigen Fluthen, die nichts andres sind und sein wollen als reales, seelenloses Wasser. Und Hephästos, von dessen Attributen und Geberden der Rhetor kein Wort sagt, weil der Dichter ihn hier im Stich liess, steht mitten im Feuer, so dass er verbrennen muss. Oder wenn das Feuer kein wirkliches Feuer war, so sieht man nicht ein, wie der Flussgott mit verbrannten Haaren ächzen und um Gnade flehn konnte. Dem Feuer des Künstlers, der den Schein der Wirklichkeit erregen will, legen wir die Eigenschaften des wirklichen Feuers bei; man wird mir nicht eine Darstellung der vom Peleus verfolgten Thetis entgegenhalten, die sich nach dem Mythus auch in Feuer verwandelt haben soll. Auf einer schwarzfigurigen Vase[1]) nämlich sind an den Schultern der Thetis Flammen oder etwas dem Aehnliches sichtbar; es bedarf kaum der Bemerkung, dass sie nur eine Andeutung für den Verstand sind, dass sie ausdrücken sollen, Thetis habe sich auch in Feuer verwandelt.

Das Bild des Amphion (Sen. I, 10) ist ebenfalls nur ein dichterisches, nicht künstlerisches. Es stellte angeblich den Amphion dar wie er durch die Macht seines Saitenspiels und Gesangs die Steine zwingt, sich zur Mauer Thebens zusammenzufügen. Nachdem der Kitharspieler beschrieben ist, heisst es weiter: Die Steine laufen zusammen und werden zur Mauer; ein Theil ist schon aufgebaut, der andre steigt in die Höhe, noch andre kommen eben heran. Die Steine sind ehrgeizig und willig und folgsam der Musik; die Mauer aber hat sieben Thore, soviel als die Lyra Saiten.

Man sieht, Philostratus verfährt hier ganz wie ein Dichter; er legt den Steinen Empfindung und Bewegung bei. Auf dem Bilde dagegen sind Steine eben Steine, todte Körper, die physikalischen Gesetzen unterworfen sind. Wenn daher ein Maler dem Philostratus nachmalen wollte, so würde er uns nur den Amphion darstellen können neben einer halb-

---

1) Overbeck Gall. 7, 5.

vollendeten Mauer, die den Schauplatz der Handlung angeben würde, singend und spielend; er würde uns aber nicht „laufende“ Steine und noch weniger die Ursache ihres Laufens begreiflich machen können, weil die gemalten Steine ebensowenig mit Empfindung ausgestattet werden, wie die wirklichen.

Auch in folgendem Bild des jüngern Philostratus (n. 6) wird man leicht denselben Fehler erkennen:

Dem Orpheus hören zu Löwe und Eber und Hirsch und Hase, die nicht von dem Löwen davonlaufen, und alle Thiere, denen er auf der Jagd gefährlich ist, sind hier versammelt ohne Furcht. Und Singvögel sind da und Dohle und Krähe und der Adler, der beide Fittige wiegt und unverwandt auf Orpheus sieht, ohne sich um das nahe Häslein zu bekümmern. Auch Wölfe sind da und unter ihnen Lämmer, wie staunend. Der Maler hat aber auch die Bäume aus den Wurzeln gerissen und führt sie heran als Zuhörer und stellt sie um ihn herum, Fichte und Cypresse und Schwarzpappel und Schwarzeiche und was es sonst für Bäume giebt, welche ihre Zweige wie Hände zusammenfügen, damit er im Schatten spiele.“ — Die dann folgende Beschreibung des Orpheus geht uns hier nicht weiter an.

Es fehlt nur noch, dass auch die Felsen herankommen, die bei Dichtern allerdings dem Orpheus zuhören. Denn dies angebliche Bild ist ein aus Dichtern ausgeschriebenes. Das zwar könnte noch hingehn, dass er Thiere und Bäume in unzähliger Menge einführt, was der Dichter aus gutem Grunde thut, während der Künstler sich beschränken muss, — wenn wir nur die Bäume als Zuhörer des Orpheus begreifen könnten. Man sehe die Kunstdarstellungen des Orpheus, die nicht selten sind. Wo steht je ein aus dem Boden gerissener Baum — das ist natürlich nothwendig, weil der eingewurzelte Baum als zur Charakteristik des Lokals, der Landschaft dienend betrachtet werden würde — neben ihm? Wie k a n n er neben ihm stehn? Immer ist Orpheus umge-

ben von Thieren und nur von diesen, denn der Künstler kann ja nur solche Wesen als empfindlich gegen Musik darstellen, die es in Wirklichkeit sind, der Dichter aber kann auch diejenigen Wesen beseelen, die in Wirklichkeit keine Empfindung haben. Beim Dichter, freilich in der griechischen Dichtung weit beschränkter als in der orientalischen und modernen, ist Blume, Baum und Quelle angefüllt mit menschlichen Empfindungen; will der Künstler die unbeseelte Natur beseelt darstellen, so muss er ihre Gestalt verändern, er muss sie menschliche Gestalt annehmen lassen.

Nach diesem Prinzip wird schliesslich auch folgender Zug eines landschaftlichen Bildes (Sen. 1, 9) zu beurtheilen sein:

Eine Brücke von Palmen ist über den Fluss gelegt. Denn der Künstler, welcher die Sage von den Palmen kannte, dass die eine von ihnen männlich, die andere weiblich sei und dass erstere die letzteren an sich ziehn und mit ihren Zweigen sie umranken und sich über sie hinstrecken, hat von jedem Geschlecht eine auf jedes Ufer gemalt. Da ist nun die eine verliebt und neigt sich und setzt über den Strom. Aber da der weibliche Baum noch entfernt steht, so kann sie ihn nicht erreichen und liegt nun und thut Sklavendienste, indem sie das Wasser überbrückt.

Blosse Interpretation des Rhetors sind, wie man sieht, diese Worte nicht; der Verfertiger des angeblichen Bildes muss allerdings den Versuch gemacht haben, künstlerisch darzustellen, was nur im Wort darstellbar ist[1]). Denn stellen wir uns die Palme, die nicht abgebrochen ist, gemalt

---

1) Sen. 1, 26 heisst es von dem real dargestellten Olymp (Welcker's vel-vel ist mir unbegreiflich): der Berg hat an dem kleinen Hermes seine Freude, denn sein Lächeln ist wie das eines Menschen (*οἷον ἀνθρώπου*, was eben beweist, dass er nicht personificirt war). Man wird hierin leicht denselben Fehler erkennen.

vor, so können wir nur denken, der Künstler habe das seltsamste Naturspiel darstellen wollen, die Palme sei durch Zufall so gewachsen.

Was bisher von der verschiedenen Auffassung der äussern Natur in bildender Kunst und Poesie erörtert wurde, betrifft die Kunst überhaupt, nicht die Kunst eines besondern Volks. Jede Kunst muss von der Poesie abweichen in der Beseelung des Leblosen. Die folgende Erörterung dagegen bezieht sich auf eine Eigenthümlichkeit der griechischen Kunst. Sie beschäftigt sich nämlich mit der Frage, wie Mond und Sonne, wie überhaupt die Lichtkörper dargestellt seien in der alten Kunst. Der Künstler der Neuzeit kann hier rivalisiren mit dem Dichter; die Sonne gilt beiden als ein lichtaussendender Körper, dessen Wirkungen der eine schildert, der andere darstellt. Im Alterthum war das Verhältniss der beiden Künste in diesem Punkt nicht ganz dasselbe.

Wir gehn aus von folgendem Bild des ältern Philostratus (II, 29):

Auf dem Felde erblickt man Todte an Todten liegend und Pferde und Waffen und einen Blutkoth; an der Mauer aber liegen die Leichen der Heerführer in übermenschlicher Grösse, Kapaneus aber einem Giganten gleich. Den Polynices aber, der auch gross ist wie jene, hat Antigone mit kräftigen Armen umfasst, das Knie auf den Boden stützend. Der Mond wirft ein unsicheres Licht. Von selbst entsprungen aber ist der Schoss der Granate am Grabmal. Wunderbar ist auch das Feuer bei der Bestattung, denn es mischt sich nicht die Flamme, sondern flackert hierhin und dorthin und offenbart das Unvereinbare des Begräbnisses.

Nur mit kurzen Worten will ich vorher aufmerksam machen einmal auf die ausgeführte Staffage, die so vielen Bildern des Philostratus eigenthümlich ist. Nicht an ein paar Todten hat der Rhetor genug, nein sämmtliche Leichen der Heerführer sind vorhanden und noch mehr, eine grosse

Anzahl der getödteten Knappen (Todte an Todten), Pferde und Waffen und dazu der Blutkoth — wie auf dem Bild der Kassandra —, damit das Bild ja recht widerwärtig werde. Sodann bezweifle ich, ob je ein griechischer Maler die Gestalt der sophokleischen Antigone so entstellt hätte, dass er sie bei Nacht ihre That ausführen liess. Was versteht so ein Rhetor von sophokleischer Poesie, setzt er doch noch hinzu, das Mädchen unterdrücke ihre Klagen um den Bruder wol aus Furcht vor den Ohren der Wächter[1])! Endlich sind die Bemerkungen über die Granate und die sich spaltende Flamme nichts Andres als roh hinzugefügte Notizen, die der Rhetor in seinen Quellen vorfand[2]).

„Der Mond wirft ein unsicheres Licht" sagt Philostratus; diese Worte sind's, um derentwillen ich das Bild herausgehoben habe. Denn ist es so gewiss, dass die alten Maler Sonne und Mond als leuchtende Körper in ihren Werken darstellten? Nicht wenige Eigenthümlichkeiten der neuern Malerei werden stillschweigend in der alten vorausgesetzt, da

1) Der Zug ist übrigens nicht dem Rhetor eigen, er kommt bei Hygin Fab. 72 vor, welcher wahrscheinlich den Inhalt der Euripideischen Antigone erzählt. Vgl. Welcker Griech. Trag. II p. 567 ff.

2) Heyne verstand unter den ἐναγίσματα die Verbrennung der Leichen. Welcker dagegen nimmt das Wort in seinem eigentlichen Sinn und meint, es seien Todtenopfer auf einem Altar verbrannt, wobei nur der Altar auf dem Schlachtfeld bedenklich ist und besonders die seltsame Abweichung von der hergebrachten Erzählung: das Auseinandergehn der Flamme hat ja nur Sinn, wenn es die Leichen selbst sind, die verbrannt werden. Ich glaube daher auch, dass der Rhetor die Verbrennung der Leichen meinte. Es würden demnach zwei Scenen anzunehmen sein, wenn nicht vielmehr, was mir am wahrscheinlichsten scheint, der Rhetor die Notiz gedankenlos aus seinen Quellen herübernahm, ohne sich darüber Sorge zu machen, ob und wie sie gemalt zu denken sei. Dies Bild übrigens nennt Overbeck (Gall. p. 143) ein „einfach schönes Bild, welches allen Ansprüchen, die wir an antike Komposition zu machen haben, vollkommen genügt." (!)

man doch zunächst untersuchen sollte, ob sie vereinbar seien mit der verschiedenen Geistesart des Alterthums.

Die griechische Poesie wechselt zwischen persönlicher und unpersönlicher Auffassung der Gestirne. Aber dieser Wechsel ist kein willkürlicher. Je schwungvoller, phantasiereicher die Darstellung ist, um so mehr überwiegt die persönliche Anschauung. Das kindliche Epos betrachtet die Gestirne als helle Lichter, über welche der Hirt sich freut[1]; es ist ganz im Einklang mit der ruhigen objektiven Art des Epos, wenn die Lichtgottheiten noch wenig mythisches Leben haben. Aber von dem Viergespann des Helios, von dem Wagen der Nacht und der Selene, von den weissen Rossen der Hemera ist in Lyrik und Tragödie die Rede; diese Gattungen der Poesie, denen mehr Leidenschaft und farbenreiche Phantasie eigen ist, pflegen die Lichtgottheiten in glänzend plastischer Persönlichkeit hinzustellen. Natürlich aber bleibt auch dem plastisch gestalteten Gott die Kraft des unpersönlichen Naturobjekts.

Wie verhält sich nun dem gegenüber die bildende Kunst? Die Plastik dürfen wir bei Seite setzen, denn es ist ohne Weiteres klar, dass diese Kunst nur die personificirte Darstellung wählen konnte; in der Malerei müssen wir scheiden zwischen solchen Darstellungen, in denen ein Gestirn nur Zuthat zu menschlichen Handlungen ist und Darstellungen eines elementaren Vorgangs für sich. Im letzteren Fall sehn wir immer in der erhaltenen Kunst menschliche Handlung statt elementarer Kräfte; Sonnenaufgang und Sonnenuntergang sind dargestellt als Handlungen eines persönlichen Gottes, und die Sterne, welche beim Sonnenaufgang verschwinden, erscheinen als Knaben, die sich in's Meer stürzen[2]. Was unsre Künstler also nach der Realität darzustel-

1) Il. 8, 555 ff, Vgl. Sapph. fr. 3.

2) Man wird mir nicht das Mosaik bei Guattani Mon. ined. 1781, LI, das E. Braun in Annali X, 269 erklärt hat, entgegenhalten. Hier steigt die Sonne, ein strahlenbekränztes Gesicht hinter Bergen empor; vor ihr steht ein Stern, ikonisch gebildet, am Himmel, ein zweiter aber personificirt als Mensch

len suchen, das bildet der Grieche persönlich in Folge der anthropomorphistischen Anschauungsweise seines Volks. Wenn es jenen darauf ankommt, durch den Zauber der Beleuchtung zu wirken, so will dieser interessiren durch die Lebendigkeit einer menschlichen Handlung. Als Zuthat dagegen zu mythischen Handlungen sehn wir in der letzten Periode der Vasenmalerei und auf den Wandgemälden Sonne Mond und Sterne manchmal unpersönlich dargestellt. Allein diese Zuthaten haben in vielen Fällen gar keine materielle Bedeutung; von den Sternen ist wenigstens nachweisbar; dass sie durchaus nicht immer die Nachtzeit andeuten, sie sind vielmehr in den meisten Fällen nur ein raumfüllendes Ornament wie die Rosetten, mit denen sie wechseln[1]). Auch die Sonnenscheibe, die auf unteritalischen Vasen verschiedenen mythischen Darstellungen hinzugefügt ist, kann ohne Schaden für das Bild entbehrt werden; man möchte glauben, auch sie habe wie so manches Andre in diesem Stil nur formelle Bedeutung[2]). Dagegen kann wohl nicht geläugnet werden, dass die Hinzufügung der Mondscheibe auf Vasen und Wandgemälden nicht ohne bestimmte Absicht geschehn ist; sie findet sich nämlich auf solchen Darstellungen, wo die Andeutung der Nachtzeit nicht unwesentlich ist für die Auffassung des Bildes[3]). Es ist begreiflich, dass man in solchen

---

dargestellt, ist bereits in's Meer getaucht. Hier ist also reale Darstellung und Personifikation auf einem und demselben Bilde vereinigt; fehlerhaft genug, denn gleichartige Wesen müssen in der Kunst gleiche Gestalt haben, sonst hört eben ihre Gleichartigkeit auf. Man kann vergleichen den Fall, wo Psyche auf einem und demselben Bild bald als Mädchen, bald als Schmetterling dargestellt ist, wie bei Müller II, 53 668. Vgl. Jahn in Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1851 p. 161.

1) Vgl. den Excurs II.

2) Die Beispiele hat Stephani a. a. O. p. 26 Anm. 2 zusammengestellt. Der personificirte Helios auf der Karlsruher Parisvase ist anders aufzufassen.

3) Overbeck Gall. Taf. 24, 20 und Bullet. Napol. VI, p. 4. Es sind Darstellungen des Palladienraubes und des Endymion.

Fällen, wo es sich nur um eine Andeutung für die Phantasie handelt, wo nur die Zeit der dargestellten Handlung angegeben werden soll, den Lichtkörper nicht personificirte, sondern in seiner realen Form als ein bescheidenes Zeichen hinzufügte. Aber mehr als die Form hat er nicht mit der Realität gemein, das Licht fehlt ihm.

Sind wir aber berechtigt, nach diesen Thatsachen der erhaltenen Gemälde auch die verlorenen Werke der alten Malerei zu beurtheilen? Dürfen wir dasjenige, was wir an den uns erhaltenen untergeordneten Werken bemerken, annehmen von den Bildern eines Apelles? Es ist wahr, Lichteffekte, die der Vasen- und Wandmalerei völlig fremd sind, hatten in den Werken der grossen Meister ihre Stelle; es wird uns das Bild eines feueranblasenden Knaben von Antiphilus genannt, das wir uns wol nicht anders denken können als nach der Analogie verwandter Darstellungen holländischer Meister. Hienach scheint es natürlich anzunehmen, dass auch leuchtende Gestirne dargestellt seien, dass die Maler nach Polygnot — denn diesem wird mit Recht alle und jede Lichtwirkung abgesprochen — eben da, wo die Vasenmaler sich mit Andeutungen begnügten, wirklich lichtaussendende Körper malten und somit den übrigen Reizen ihrer Bilder auch den Zauber der Beleuchtung hinzufügten. Und doch kann ich mich nicht zu dieser Annahme entschliessen. Den alten Gemälden fehlte nämlich — dies wird zugegeben und unten noch ausführlicher erörtert werden — das Landschaftliche. Eben aus diesem Grunde fehlten auch, wie ich glaube, die Sonnen- und Mondbeleuchtungen. Es ist mir nicht denkbar, dass man die unpersönliche Natur zum Theil — das ganze Reich der Vegetation — nur andeutungsweise, symbolisch, zum andern Theil aber — die Lichtkörper — nach ihrer realen Erscheinung dargestellt haben sollte. Beide Gebiete mussten entweder naturwahr oder symbolisch aufgefasst werden, eine Mischung verschiedener Darstellungsweisen ist nicht denkbar. Sodann aber erscheint es mir zweifelhaft, ob es einem alten Künstler einfallen konnte, das Licht, das er mit seinem Volk anschaute als gewirkt durch

einen persönlichen Gott, für sich darzustellen getrennt von seinem Urheber. Allerdings wurde schon durch die vorsokratische Philosophie die Natur entgöttert, die Gesammtheit der Nation aber hielt trotzdem fest an den Anschauungen Homer's. Wir glauben demnach, dass die Gestirne in den Meisterwerken der griechischen Kunst — wenn sie überhaupt hinzugefügt wurden — in derselben nur andeutenden Art angebracht waren, die uns auf den Vasen entgegentritt. Der Mensch und seine That war der Mittelpunkt der griechischen Malerei, so wie er es war in der Plastik.

Das philostratische Bild mit dem unsichern Mondlicht können wir demnach nicht als gemalt denken; es ist ein dichterisches Bild, das aber von der alten Kunst nicht nachgeahmt wurde.

Leichter werden wir mit folgenden Bildern, die wir auch um der merkwürdigen Darstellung der Gestirne willen besprechen, fertig werden können.

Der ältere Philostratus beschreibt (I, 7) ein Bild, welches die Klage um Memnon darstellte[1]). Im obern Raum befanden sich göttliche Wesen: „Eos trauernd um ihren Sohn macht den Helios betrübt und bittet die Nacht eher zu kommen und das Heer zurückzuhalten, damit sie unvermerkt den Sohn fortnehmen könne." Zugleich befand sich auf dem Bilde der sitzende Memnonskoloss — in welchen Memnon nach der Sage verwandelt wurde — „und der Strahl des Helios

1) Es war die πρόθεσις des Memnon dargestellt und doch liegt der Leichnam — auf der Erde. Wenn der todte Antilochus II, 7 auf der Erde liegt, so hat das Sinn, denn das Bild sagt uns, dass er eben gefallen, aber hier, wo keine Feinde da sind, wo die Klage um Memnon ganz für sich allein dargestellt war, da ist es sehr auffallend, dass der Leichnam auf der Erde und nicht wie z. B. auf der Archemorusvase, auf einem Paradebett oder einer Bahre liegt. So war es natürlich auch im Leben Sitte.

trifft die Statue. Denn Helios scheint dem Memnon, indem er ihm wie ein Plektrum auf den Mund fällt, einen Laut zu entlocken."

In der ersten Scene ist Helios personificirt, in der zweiten wird er als leuchtender Körper aufgefasst; darin liegt das Merkwürdige des Bildes. Der Dichter kann so sprechen, bei dem Person und Sache in einander fliessen, der Künstler kann nur eins oder das andre darstellen.

Bemerkenswerth ist hier übrigens das Verfahren der Erklärer. Das über Eos Gesagte sei aus Dichtern geschöpft[1]); keine Kunst könne die Eos darstellen zugleich die Sonne verdunkelnd und mit Bitten die Nacht angehend. Der Maler habe die Trauer der Sonne und die nahe Ankunft der Nacht durch Abnahme des Lichts und angemessenen Farbenton auf dem Grund des Bildes ausgedrückt. Ist es nicht eine merkwürdige Kritik, welche um ihrer unbewiesenen Voraussetzung willen die auffallenden eben mit dieser Voraussetzung streitenden Stellen nicht so interpretirt, wie es die Worte, sondern so wie es die gemachte Voraussetzung verlangt? Hätte sie nicht vielmehr die auffallenden Stellen, und wenn es auch nur eine einzige war, gerade zu Ausgangspunkten einer voraussetzungslosen Untersuchung machen sollen? Denn eine genaue Untersuchung derselben, welche sich nicht mit dem vagen Satz begnügt, die Kunst könne dergleichen nicht darstellen, welche dem Grund des Auffallenden nachgeht, musste sofort erkennen lassen, dass eben derselbe Fehler, an dem die Einzelheit leidet, ein Fehler der Bilder überhaupt sei.

Sodann besprechen wir das Bild des Phaethon (Sen. I, 11), das gemalt gedacht, in Confusion seines gleichen sucht:

---

1) Zu den von Jakobs angeführten Stellen kommt noch die bei Qu. Smyrn. II, 625 ff. hinzu.

Die Nacht vertreibt um Mittag den Tag; der Kreis der Sonne auf die Erde fliessend ruft die Sterne hervor; die Horen fliehen die Thore verlassend in das ihnen entgegentretende Dunkel und die Pferde aus dem Geschirr gefallen, schiessen in Wuth dahin. Der Jüngling fällt heraus und stürzt hinab. Er ist am Haar verbrannt und seine Brust dampft. Die Erde aber verzweifelt und hebt die Arme empor, da das Platzfeuer auf sie niederkommt. Schwäne sind am Eridanus, um den Knaben zu besingen, auch Zephyr ist da, der sich ihrer Flügel wie eines Instrumentes bedient. An dem Ufer des Flusses stehen die Heliaden, schon bis zum Nabel Bäume, auch Hände und Haar sind schon verwandelt. Sie vergiessen golden schimmernde Thränen, die auf der Röthe der Wangen erglänzen, die Thränen auf der Brust aber sind schon Gold. Auch der Flussgott klagt aus dem Wasser hervorragend und breitet dem Phaethon den Bausch aus; denn seine Stellung ist die eines Aufnehmenden [1]).

Einige Kleinigkeiten bemerke ich vorher. Die trauernden Schwestern haben rothe Backen trotz ihrer Trauer; natürlich, dem albernen Rhetor mussten die goldnen Thränen auf rothem Grund sehr schön vorkommen. Sodann sind die Mädchen schon zum Theil verwandelt, der menschliche und vegetabilische Organismus sind gemischt, ganz im Widerspruch mit dem Verfahren der erhaltenen Denkmäler. Wieseler, welcher die auf Phaethon bezüglichen Monumente neuerdings gesammelt und besprochen hat, bemerkt (p. 62), die Verwandlung der Schwestern des Phaethon sei auf dem Gemälde des Philostratus und auf dem unter n. 8 seiner Kupfertafel abgebildeten geschnittenen Stein wirklich angegeben, auf den übrigen Denkmälern sei sie nur angedeutet durch einen nebenstehenden Baum oder durch einen Zweig in der Hand der Mädchen. Er hätte aber auch die obenerwähnte

1) Es ist mir unbegreiflich, wie Wieseler in seiner Schrift über Phaethon p. 22 Anm. 2 die Worte *τὸ γὰρ σχῆμα δεξαμένου* als sinnlos bezeichnen und verändern konnte. Man vergl., wenn es dessen bedarf, Sen. I, 7: *καὶ τὸ σχῆμα μὲν καθημένου.*

Gemme trennen sollen von dem philostratischen Bild, denn die Gemme zeigt drei völlig menschlich gebildete Mädchen, an deren Fingerspitzen kleine Zweige sichtbar sind. Kann eine solche Darstellung aber verglichen werden mit dem Bilde des Philostratus? Bei dem Rhetor ist das Menschliche mit dem Vegetabilischen verschmolzen, dort aber ist der menschliche Organismus völlig unversehrt, nur angefügt sind Zweiglein als eine Andeutung für die Phantasie. Das Bild will uns die Verwandlung sichtbar zeigen, die Gemme lässt sie nur errathen. Dies andeutende Verfahren der Kunst bestätigen auch die Kunstdarstellungen der Daphne. Der Mythus erzählt wie von den Heliaden, dass Daphne in einen Lorbeerbaum verwandelt sei, aber stellt der Künstler auch so dar? Auf einem herkulanischen Bild[1]) steht neben dem Mädchen ein Lorbeerspross, auf einem andern[2]) aus Pompeji ist an

1) Mus. borbon. X, 58 Pitt. d'Ercol. IV, 28.

2) Mus. borbon. XII, 33. Vgl. die borghesische Statue der Daphne, welche, soweit ich nach der Abbildung bei Clarac 540 B, 966 C urtheilen kann, von Wieseler a. a. O. p. 62 A. 1 nicht als Stütze des philostratischen Bildes hätte angeführt werden sollen. Denn bis auf die Fingerspitzen (ebenso die Gemme bei Tölken III, 2, 759) ist die Figur vollkommen menschlich; beide Beine sind sichtbar und gehen nicht in's Vegetabilische über, sondern werden umstrickt von den Zweigen, so dass die Figur wie an den Boden gefesselt erscheint. Was aber die Stelle bei Lucian (Ver. hist. I, 8) betrifft, so ist mir sehr zweifelhaft, ob nicht auch für sie, die allerdings nur eine beiläufige Bemerkung ist, der von dem Verfasser cap. 4 ausgesprochene Grundsatz gilt, dass er in dieser Schrift nichts Wahres sagen wolle. Endlich kann die Gruppe des Dionysos und Ampelos, die Wieseler noch anführt, gar nicht verglichen werden, weil es sich dabei gar nicht um eine Verwandlung handelt, — man würde doch wol zum Mindesten etwas Angst und Widerstreben in einem Knaben ausgedrückt finden, der zum Weinstock werden soll. Vielmehr ist die Figur neben Dionysos der personificirte Ampelos, welcher dem Dionysos die Traube, seine Frucht bietet. Man darf sagen, die griechische Kunst hat, wenn nicht in humoristischen Darstellungen wie

ihren Scheitel ein Zweig angefügt, weniger schön, aber es ist doch auch hier das Menschliche völlig unversehrt dargestellt. Und hatten die Künstler nicht Recht, dass sie so verfuhren? Wer würde an der halbverwandelten Daphne des Bernini, ausgeführt mit aller technischen Virtuosität, das Vergnügen empfinden können, mit dem wir jene pompejanischen Bilder — die keine Meisterstücke sind — betrachten? Der Künstler, der die Verwandlungen darzustellen sucht, überschreitet nicht allein die Gränzen seiner Kunst, insofern er einen gar nicht fixirbaren Punkt fixirt, er zieht auch das Interesse ab von dem, worauf er es concentriren sollte. Denn die Trauer der Schwestern um den Bruder, die Angst des Mädchens vor dem Verfolger sind es, die unsre ganze Theilnahme in Anspruch nehmen. Dieses tiefere Interesse kann nicht bestehen mit der kalten Bewunderung, die wir einer geschickten Verschmelzung unverträglicher Organismen zollen.

Doch dies genügt für den Philostratus. Seine verwandelten Heliaden, sahn wir, sind ohne Analogie in den erhaltenen Darstellungen; der Rhetor schrieb wieder dem Dichter nach.

---

in der Verwandlung der Seeräuber und der Gefährten des Odysseus, Verwandlungen nie direkt darzustellen versucht; die Verwandlung des Aktaeon wird ebenso wie die der Heliaden und der Daphne durch kleine angefügte symbolische Zeichen angedeutet, die das Menschliche im Wesentlichen nicht beeinträchtigen. Ich weiss wol, dass er mitunter einen Hirschkopf hat (vgl. Jahn Beitr. p. 410), aber ich glaube behaupten zu dürfen, dass in allen tragischen Situationen eine solche Vermischung des Thierischen und Menschlichen eine Unmöglichkeit ist. In Betreff des Philostratus übrigens ist schon dies sehr misslich, wenn seine Bilder nur durch ganz vereinzelte Versuche untergeordneter Künstler gestützt werden können. Demnach betrachte ich auch die Verwandlung von Kadmus und Harmonia (Sen. 1, 18) nur als etwas dem Dichter Nachgeschriebenes. Hier würde man nicht einmal erkennen können, dass es sich um eine Verwandlung handle, man würde die beiden für schlangenfüssige Wesen halten, wie den Kekrops auf einer Erichthoniusvase.

Ausser dem Phaethon, dessen verbranntes Haar nicht bei dem Dichter Ovid, aber sehr widerwärtig ist auf dem Bilde, war auch die Sonnenscheibe dargestellt. So nämlich muss man nach den Worten des Rhetors verstehen; die Erklärer dagegen nehmen nach der Analogie erhaltener Bilder an, ein Strahlenkreis habe den Kopf des Phaethon oder der Pferde oder den ganzen Wagen umgeben. Dieser wäre dann als Grund des Brandes anzusehen, wobei man nur fragen müsste, wie er denn als brennender Körper — die Gaea leidet sehr unter ihm — mit Menschen oder Thieren oder Geräthen verbunden werden könne. Wenn der Künstler dem Helios eine Strahlenkrone gibt, so ist ja dieses Attribut nichts Andres, als eine Andeutung für unsre Phantasie; es soll uns die Figur kenntlich machen, es kann aber als Attribut des persönlich gestalteten Naturobjects nicht die Eigenschaften des unpersönlichen Dinges besitzen. Wollten wir uns aber den ganzen persönlichen Helios umflossen denken von einem Lichtmeer wie etwa den Heiland der neuern Kunst, so könnte doch dieses Licht, in welchem eine Person lebt, nicht zugleich die Wirkung eines verzehrenden Feuers haben. Doch um zu wissen, wie Philostratus den Vorgang gesehen oder sich gedacht, worauf es doch allein ankommt, bedurfte es dieser Erörterung nicht[1]). Man lese nur seine Beschreibung. Er spricht zuerst von einem blossen Naturvorgang und sodann erzählt er den Mythus, der eben dasselbe ausdrückt. Denn

1) Von den Annahmen der Erklärer ist eine zu merkwürdig, um nicht angeführt zu werden. Einer derselben glaubt, weil Philostratus den Vorgang in die Mittagszeit setzt, die personificirte Mesembria sei anwesend gewesen. Er erinnert dabei an den Festzug des Antiochus, in welchem diese Figur allerdings mit andern ähnlichen Personifikationen erschien, sagt aber nicht, wie er sich die Figur denkt. Ich wäre sehr neugierig zu hören, ob und welche Aktion der Erklärer ihr zutheilen würde. Nach meiner Meinung will Philostratus durch die Worte ἐκ μεσημβρίας nur das Wunderbare des ganzen Vorgangs steigern: in der hellsten Tageszeit zieht die Nacht herauf.

die auf die Erde fliessende Sonnenscheibe ist mythisch ausgedrückt der herabstürzende Phaethon. Philostratus verfährt also wie der Dichter, welcher wechseln kann zwischen dem Naturobject, der Sonne, und dem in demselben wirkenden Gott, dem Helios, der hier durch den Phaethon vertreten wird. Ob und wie dies zu malen sei, darüber macht sich der Rhetor keine Sorge; wer es versucht, erhält ein Bild, in welchem mythische und elementare Vorgänge, die beide dasselbe bedeuten, in bunter Unordnung gemischt sind.

Uns ist der Sturz des Phaethon nur auf plastischen Monumenten erhalten; es ist aber nach den obigen Ausführungen wol nicht zu bezweifeln, dass auch der Maler alles Elementare in menschlicher Gestalt dargestellt haben würde.

Den Schluss bilde das schon erwähnte Gemälde des Hippolyt, welches ebenfalls in der Behandlung der äussern Natur einen dichterischen, nicht künstlerischen Character trägt. Nur handelt es sich hier nicht darum, ob der Künstler das Unpersönliche ohne es zu verändern, ohne es zu anthropomorphisiren beseelen könne, wie es der Dichter vermag, sondern darum, wie weit er vermittelst der Personifikation dem Dichter in der Beseelung des Unpersönlichen folgen kann und darf. Auf dem Bilde nämlich trauern um Hippolyt mehrere auffallende Naturpersonifikationen, die allerdings dem Rhetor ein Recht geben zu der Bemerkung, das Gemälde selbst habe eine poetische Klage um den getödteten Jüngling angeordnet. Die Bergwarten, so heisst es, als Frauen gebildet zerfleischen ihre Wangen, die Wiesen in der Gestalt blühender Jünglinge lassen ihre Blumen welken und die Nymphen aus den Quellen hervorragend zerraufen ihr Haar und lassen Wasser ihren Brüsten entströmen[1]). Wer fühlt

1) Mehrere Irrthümer Welcker's berichtigt O. Jahn Beitr. p. 329 f. und hebt auch das Auffallende in der Erscheinung der Nymphen hervor.

sich nicht, indem er dies liest, in einen Dichter versetzt? Wer erinnert sich nicht der Adonisklage des Bion, wo die Waldnymphen, wo Berge, Eichen, Flüsse und Quellen den Adonis beweinen? oder des dem Moschus zugeschriebenen Klagliedes auf den gestorbenen Bion und mancher andern bei spätern Dichtern? Wer aber könnte auch nur eine einzige Analogie aus dem gesammten Denkmälervorrath anführen?

Das, woran ich Anstoss nehme, sind die personificirten Wiesen und Bergwarten. So sehr kann die Natur von dem Künstler nicht specialisirt werden; die Kunst kann nicht jede Einzelheit einer Lokalität anthropomorphisiren, theils weil die Mittel ihrer Charakteristik nicht ausreichen würden, besonders aber desswegen, weil sie nur demjenigen eine selbstständige Gestalt geben kann, das auch in der Wirklichkeit sich als ein selbständiges Wesen geltend macht. Die Quelle, der Berg treten als selbständige Dinge hervor, auch die Strassen und Plätze, die von den Römern personificirt werden, aber die Wiese kann erstlich nicht deutlich genug charakterisirt werden — der Berggott in der Gruppe des farnesischen Stiers hat dieselbe Characteristik wie die philostratischen Wiesen —, sodann aber ist sie nichts für sich Bestehendes, sie wird untrennbar gedacht von dem Erdboden, den sie bedeckt. Und ebenso ist die Bergwarte, von deren Characteristik der Rhetor aus gutem Grunde schweigt, als ein unselbständiger Theil des ganzen Berges nicht gesondert für sich darzustellen. Der Dichter dagegen kann in jede Einzelheit der Natur ein menschliches Herz legen. Sehn wir einmal zu, ob die in Bion's Gedicht um Adonis klagende Natur wol in die Kunst übergegangen. Auf einem pompejanischen Bild erblicken wir Aphrodite mit Eroten um den verwundeten Adonis beschäftigt, dann aber „sitzt unter einem alten mit Binden geschmückten Baum eine Frau, welche, das Kinn auf die linke Hand gestützt, traurig und ernst dieser Scene zusieht[1])". Weiter ist Niemand zugegen; diese

1) O. Jahn Beitr. p. 49.

Frau entspricht auf dem Bilde der ganzen Summe der einzeln namhaft gemachten Naturgegenstände des Dichters, sie repräsentirt das Lokal überhaupt[1]). Der Künstler also versucht so wenig mit dem Dichter zu rivalisiren, dass er nicht einmal diejenigen Naturpersonifikationen anwendet, die seiner Kunst möglich sind. Denn er konnte den Berg und die Quelle personificirt einführen, aber er fing gar nicht an zu specialisiren, er fasste lieber die ganze Natur in einer Figur zusammen, als dass er ein paar specielle Personifikationen darstellte, die nothwendig den Gedanken an die fehlenden nicht darstellbaren erwecken[2]). Der Dichter dagegen würde sehr frostig sein, der nicht specialisirte; grade durch die sich drängende Fülle der Einzelheiten erhalten wir die Vorstellung, dass eine grosse Klage durch die ganze Natur gehe.

Die Bergwarten und Wiesen des Philostratus also sind dichterische Personifikationen; die Erklärer weisen die Stellen nach, woher sie entlehnt sind.

Solche Bilder wie das besprochene sind es vornehmlich, mit welchen man den berühmten Satz des Simonides, dass die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei sei, zu begründen sucht[3]). Es ist wahr, wenn man die Beschreibungen der Philostrate von wirklichen Bildern entnommen glaubt, so sind sie Beweise für diesen Satz, den Lessing als einen Einfall bezeichnet, dessen wahrer Theil so einleuchtend sei, dass man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führe, übersehen zu müssen glaube. Lessing hatte Recht; der Satz ist — auch ganz abgesehen davon, dass mit den philostratischen Bildern seine wesentlichste Stütze fällt — ein Einfall des Simonides, nur kein ganz zufälliger, sondern sehr begreiflich nach der Natur die-

---

1) Es ist bekannt, dass dieses Verfahren das übliche ist.

2) Damit soll nicht gesagt sein, dass nicht auch noch andre Gründe, z. B. die Verdunkelung der Hauptpersonen, dem Künstler das Maasshalten in solchen untergeordneten Figuren zur Pflicht machen.

3) Man sehe besonders die oben angeführte Schrift von Toelken.

ses Dichters. Betrachten wir zuerst die zweite Hälfte desselben, dass die Poesie eine redende Malerei sei — kann wol etwas Falscheres ausgesagt werden von der griechischen Poesie im Allgemeinen? Es mag nicht unrichtig sein von Euripides, dessen poetischer Character die Notiz begreiflich macht, dass er in seiner Jugend Maler gewesen; wer aber möchte dies behaupten von einem Aeschylus! Wenn dieser mit ein paar ergreifenden Versen den Opfertod der Iphigenie schildert, so wendet jener deren seehzig auf zu dem Tod der Polyxena. Wer möchte dies ferner von einem Pindar behaupten, der oft nur ein einziges Wort zu einem ganzen Bilde verwendet [1])! Dagegen hat kein Dichter so weiche schöne Ausführlichkeit als eben der Urheber jenes Satzes [2]). Simonides war Meister in zarten ausmalenden Schilderungen und auch uns sind bestätigende Bruchstücke erhalten; eben darum ist es wol nicht gewagt, wenn wir seinen Satz als einen Ausdruck seiner individuellen dichterischen Art ansehen. Und was die zweite Behauptung betrifft, dass die Malerei eine stumme Poesie sei — was hatte denn Simonides für Gemälde vor Augen, als er so sprach? Er kannte wol die des Polygnot, für dessen Zerstörung Troja's er das Epigramm schrieb, aber gerade diese Malerei scheint, so weit wir urtheilen können, wenig geeignet gewesen zu sein, mit ausmalender, schildernder Poesie im Sinne des Simonides verglichen zu werden. Denn die ganze äussere Natur, die der Dichter detaillirt schildert, war bei Polygnot nur vertreten durch symbolische Andeutungen. —

---

1) Was Homer betrifft, so hat W. v. Humboldt in den Betrachtungen über Hermann und Dorothea sehr tief und wahr bemerkt, Homer habe mehr Form als Colorit.

2) Nur nicht in denjenigen Epigrammen, die sich auf grosse politische Ereignisse beziehen, worüber sehr gut Schneidewin Simon. Cei reliq. p. 135 seqq. handelt.

V.

Eine sehr grosse Anzahl von philostratischen Bildern zerfällt in mehrere Scenen, deren jede dieselben Figuren, nur in verschiedner und zwar fortschreitender Aktion darstellt. In den meisten Fällen sind die einzelnen Scenen deutlich von einander zu trennen, manchmal aber fliessen sie so zusammen, dass eine Trennung unmöglich ist. Wir betrachten den ersten Fall zuerst.

Das Bild des Pentheus (Sen. I, 18) stellte die Zerreissung desselben auf dem Kithäron dar und daneben in einer zweiten Scene die Zusammenfügung des zerrissenen Körpers durch die Angehörigen in Theben[1]). Auf einem andern Bilde (Sen. II, 2) erblicken wir den kleinen Achill, Jagdbeute zu seinem Erzieher Chiron schleppend und daneben denselben Achill auf dem Rücken des Centauren, das Reiten lernend. Die Kämpfe des Herkules mit Antaeus und Achelous (Sen. II, 21. Jun. 4) waren, wie wir schon oben sahen, als bevorstehend und bereits entschieden dargestellt und auch der „Herkules unter den Pygmäen" (Sen. II, 22) begreift, wie einem genauen Leser nicht entgehen wird, zwei Scenen in sich, hier den schlafenden Herkules, den die Pygmäen angreifen, dort den erwachten Herkules, der die Feinde in seine Löwenhaut steckt.

---

1) Welcker nimmt hier zwei getrennte Bilder an, anderswo wie Sen. II, 2. 21 zwei getrennte Scenen, obwohl die Fälle ganz dieselben sind. Diese willkürliche Behandlung des Textes, wornach das, was der Rhetor unter einem Titel berichtet, bald in verschiedene Bilder, bald in verschiedene Scenen zerlegt wird, ist wieder veranlasst durch die Voraussetzung, dass den Bildern Wirklichkeit entspreche.

Die aufgezählten Beispiele werden genügen; gerade dies ist nun der Punkt, den man schon im vorigen Jahrhundert gegen Philostratus geltend machte. Man vermisste die Einheit in seinen Bildern. Betrachten wir zunächst, wie man ihn rechtfertigt oder rechtfertigen kann durch Analogien erhaltener Denkmäler. Denn für die Wiederholung einer und derselben Figur in einem Raum lässt sich eine nicht kleine Anzahl von Beispielen aufzählen, und zwar nicht bloss von Sarkophagen, die man schon verglichen hat; nur fragt sich, ob diese Beispiele den philostratischen analog sind[1]).

Auf ein paar rothfigurigen Schaalen[2]) — um mit der Vasenmalerei zu beginnen —, an jeder Seite der Schaale, ist Theseus doppelt dargestellt in verschiedner Aktion, jede Seite zerfällt also in zwei Scenen mit Wiederholung einer und derselben Figur. Ebenso wiederholt sich auf dem obern Bild schwarzfiguriger Hydrien Pallas in Kampfscenen[3]). Zwar hat man in dem letzten Fall zwei verschiedene Minerven nach Maassgabe des in der Mythologie dieser Göttin hervortretenden Dualismus dargestellt finden wollen, allein auch abgesehen von der Analogie der erwähnten Darstellungen des Theseus, den man consequenterweise ebenfalls als einen in sich mythologisch verschiedenen auffassen müsste, so fehlt jeder Beweis, dass der Maler, auf dessen Anschauung es

---

1) Die rein ornamentarische Vervielfältigung, wie wenn sich auf einer Berliner Schaale mit Reliefs (n. 1646) ganz nach Art der schwarzen clusinischen Gefässe, dieselbe Vorstellung — das Schiff des Odysseus — viermal wiederholt, gehört natürlich nicht hierher.

2) Gerhard Auserles. V. III, 232—234. Vgl. die schwarzfigurige Schaale in München n. 418 in Jahn's Catalog.

3) Él. céram. I, 90 und Mus. Gregor. II. tav. 7. Das dritte Beispiel, von Gerhard in Annali VII p. 38 f. beschrieben, steht denjenigen Fällen näher, wo Vorderseite und Rückseite eines Gefässes dieselbe oder nur leise verschiedene Darstellung enthalten. Das Bild nämlich läuft um ein Gefäss in Lekythenform herum und die Scenen, in denen Pallas erscheint, sind durch eine Mittelgruppe getrennt.

doch allein ankommt, eine Verschiedenheit der beiden Göttinnen beabsichtigte. Er unterschied sie durchaus nicht, die eine ist eine kämpfende Pallas so wie die andere, es heisst also willkürlich hineintragen, wenn man von verschiedenen Gottheiten spricht; vielmehr wiederholt sich eine und dieselbe Gottheit[1]).

---

4) Was über die „doppelte Minerva" auf Kunstwerken von französischen Archäologen geschrieben ist, glaube ich unberücksichtigt lassen zu dürfen, ich begnüge mich mit einigen Gegenbemerkungen gegen Gerhard's achtes Winckelmannsprogramm: Zwei Minerven. Das dort mitgetheilte Relief eines Spiegelgehäuses stellt eine Minerva ornamentarisch wiederholt dar, nicht zwei wesensverschiedene Minerven. Und zwar ist es die kriegerische Göttin, die Pallas, die hier dargestellt ist; die eine der beiden Figuren hat Schild und Speer so wie die andre. Gerhard findet zwar, dass die Figur zur Linken dadurch, dass sie den Speer in der linken Hand hat, als „friedliche Schirmgöttin" bezeichnet sei, „der ihre den Speer in der Rechten haltende Gefährtin als streitbare Trutzgöttin gegenübersitzt." Aber — abgesehen davon, dass man eine friedliche Göttin ganz ohne die Geräthe des Krieges denkt — was Gerhard aus mythologischen Gründen herleitet, erklärt sich nach meiner Ansicht auf die einfachste Weise aus einem Gruppirungsprincip. Wenn ein Künstler zwei Figuren zu einer Gruppe zusammenstellt, so dürfen die gleichen Glieder nicht das Gleiche thun, sonst erscheint die eine Figur wie die Wiederholung der andern und die Gruppe fällt auseinander. Vielmehr müssen die entgegengesetzten Glieder das Gleiche oder Aehnliche thun, dann schliesst sich die Gruppe zur Einheit zusammen (vgl. meinen Aufsatz in der Archaeol. Ztg. v. 1859 p. 67 ff.). So ist es hier; der linke Arm der einen Figur thut das, was der rechte der andern und umgekehrt. Dazu kommen dann in unserm Fall die Raumverhältnisse. Wie konnten wol die Speere und Schilde anders angebracht werden, als wie sie angebracht sind? Uebrigens könnte ich die von Gerhard vorausgesetzte Symbolik auch an sich nicht anders als höchst unverständlich nennen, denn ist es für den kriegerischen oder friedlichen Character einer Figur nicht ganz gleichgültig, ob sie mit der

Dies sind die mir bekannt gewordenen sichern Beispiele der Vasenmalerei. Angenommen ist die Wiederholung einer Figur in einem Raum noch sonst, es geschah aber aus flüchtiger Betrachtung der Denkmäler[1]).

Die Theilung einer Fläche in zwei Scenen mit Wiederholung einer und derselben Figur findet sich also auf Schaalen und an dem schaalenförmig gebogenen Hals — ich müsste genauer sagen, auf der Schulterfläche — von Krügen, nicht am Bauch der Gefässe. Sollte das zufällig sein? Ich glaube nicht, und die Begründung dieses Unterschiedes wird mich eben auf das führen, was ich beweisen will, dass es von der Art des zu füllenden Raumes abhängt, ob sich eine und dieselbe Figur wiederholen darf. Auf Schaalen herrscht nämlich ein andres Compositionsprincip als auf Krügen. Die

---

linken oder rechten Hand den Speer aufstützt? Die zweite Verschiedenheit der beiden Minerven soll dann die Andeutung der Schlange sein, auf welcher die Hand der einen „zu ruhen scheint". Hierüber entscheide ich nach der Abbildung nicht, wo die Schlange nicht eben deutlich ist; jedenfalls durfte ein so unsicherer Thatbestand nicht zum Stützpunkt von Vermuthungen gemacht werden, die ich übrigens auch dann noch bestreiten würde, wenn sich die Schlange als wirklich vorhanden herausstellen sollte. — Dann bleiben noch zwei schwarzfigurige Vasen über, wo sich Pallas in einer Scene wiederholt. Beide stellen die Einführung des Herkules bei Zeus dar; die eine ist abgebildet in Gerhard's Programm n. 2, die andere ebendas. Anm. 10 und Arch. Ztg. IV, 305 besprochen. Auch hier sind die beiden Minerven entweder ganz gleich oder durch so unbedeutende Verschiedenheiten getrennt, dass man um so weniger an wesensverschiedene Göttinnen denken darf, als die Darstellungen flüchtigen archaischen Vasen angehören. Grade der Character dieser Monumente lässt mich glauben, dass die zweite Minerva ohne weiteres Nachdenken zur Raumausfüllung hinzugefügt sei.

1) Dahin gehört die Archemorusvase, worüber in meiner Schrift über Praxiteles u. s. w. p. 124 gesprochen ist, sodann die Vase Lamberg II, 4 wo sich nach der Meinung des Erklärers Hermes dreimal wiederholt.

Gruppirung um einen Mittelpunkt ist den letzteren, namentlich im rothfigurigen Stil, eigen, aber die Auflösung einer Figurenreihe in kleine, von einander getrennte Gruppen ist das herrschende Compositionsprincip der Schaalen. Man betrachte nur, was für Darstellungen auf den Schaalen so häufig sich finden. Es sind Kämpfe von Göttern und Giganten, in denen sich je ein Gott und Gigant zu einer Gruppe zusammenzuschliessen pflegen, ferner Göttergelage, wo Paar hinter Paar sitzt, besonders aber Darstellungen des täglichen Lebens, palästrische, zart verschämte Liebesscenen u. s. w., wo man durchgehends kleine, in sich abgeschlossene Gruppen, nicht die Richtung auf einen Mittelpunkt finden wird[1]). Es kommen, das weiss ich allerdings, auch concentrisch gruppirte Darstellungen auf Schaalen vor, aber wenn man, wie das für solche Untersuchungen nöthig ist, die ganze Masse des Erhaltenen vergleicht, so zeigt sich eine ganz entschiedene Vorliebe für die Auflösung in kleine, getrennte Gruppen. Diese Thatsache erkläre ich mir so: Das Bild einer Schaale — es wird aus dem Vorhergehenden deutlich sein, dass ich nur die Aussenbilder meine — ist wegen der Form des Gefässes nicht gut mit einem Blick zu übersehen, man muss die Schaale in der Hand drehen und nach einander die Figuren betrachten: das Bild am Bauch eines Kruges dagegen übersieht man mit einem Blick. Diese Verschiedenheit, glaube ich, erklärt die Verschiedenheit der Composition. Weil der für das Aussenbild der Schaale bestimmte Raum nicht mit einem Blick ganz zu übersehen ist, darum vermied man auf Schaalen die centralisirte Darstellung, die auf einen Blick berechnet ist; es ist ein neues Beispiel für das feine Gefühl in der Anpassung von Bild und Raum, das sich überall in der griechischen Kunst offenbart[2]). Eben aus

1) Für den Vasenkenner wird es der Beispiele nicht bedürfen; indess vgl. z. B. den vierten Band von Gerhard's Auserles. Vasen, der reich an Schaalen ist.

2) Es ist etwas ganz Aehnliches, wenn wir die Tempelbrunnen gern mit processionsähnlichen Zügen geschmückt finden. Der

diesem Grunde ist es zu erklären, wenn wir die Wiederholung einer und derselben Figur nur auf Schaalen oder schaalenförmig gebogenem Raum, nicht am Bauch eines Kruges finden. Fände es sich auch hier, man müsste es tadeln, indem ein Raum, den wir mit einem Blick übersehen, dadurch zertheilt würde, so dass Bild und Raum nicht mehr in einem nothwendigen Verhältniss zu einander ständen. Aber keinen Anstoss hat die Wiederholung des Theseus auf den oben erwähnten Schaalen; wir sehen wegen der besondern Art des Raumes die beiden Figuren nicht zugleich, sondern nacheinander [1]).

In der Gemäldehalle zu Athen befand sich ein Wandgemälde des Polygnot, welches die marathonische Schlacht darstellte. Es zerfiel in drei Scenen [2]); man sah den Beginn des Kampfes, den Moment der Entscheidung und die Flucht der Barbaren. Aeusserst wahrscheinlich scheint mir, dass sich in diesen drei Scenen Figuren wiederholten; ich kann mir den Miltiades weder in der Entscheidung, noch in der Verfolgung fehlend denken. War es so, dann würde wieder der Raum die Wiederholung einer oder mehrerer Figuren rechtfertigen. Das Bild war ohne Zweifel von grosser Längenausdehnung und konnte daher nicht mit einem Blick übersehen werden. Die Wiederholung war daher eben so wenig auffällig, wie in neueren Bildern von ähnlicher Form. Auf

---

Raum ist nur nach und nach zu betrachten und so entspricht ihm eine Darstellung, die nicht auf einen Blick berechnet ist und beliebig verlängert werden kann, weil sie kein Centrum hat. Zu vergleichen sind auch die büchsenförmigen Gefässe ohne Henkel, um welche sich auch in ununterbrochener Folge Figuren herumziehen ohne Beziehung auf einen Mittelpunkt. Vgl. z. B. die Bacchantinnen bei Stackelberg Gräb. d. Hell. Taf. 24.

1) Dies gilt begreiflicherweise nicht bloss von bemalten Schaalen. Man vgl. die albanische Marmorschaale mit den zwölf Thaten des Herkules bei Zoëga bassiril. I, 62. 63.

2) Wie Böttiger Archaeol. d. Malerei p. 249 Anm. und Brunn Gesch. d. griech. Künstl. II. p. 21 mit Recht bemerken.

einem Bilde des Pinturicchio z. B., das sich im Museum zu Berlin befindet, ist die Geschichte des Tobias in drei fortschreitenden Momenten dargestellt. Das Bild ist von einer friesartigen Gestalt, von grosser Längen- und geringer Breitenausdehnung und so wird Niemand Anstoss nehmen.

Eben dasselbe gilt von einer Gattung plastischer Monumente, von den Sarkophagen. Ein so schmaler, langgestreckter Raum wie die Langseite eines Sarkophags, taugt nicht für eine centralisirte Darstellung: das Auge übersieht ihn nicht mit einem Mal, es war daher natürlich, ihn mit successiv auf einander folgenden Scenen zu bedecken. Nur müssen sich die Scenen klar sondern, und es dürfen ihrer nicht zu viel sein, weil eine so starke Zerstückelung des Raums wieder willkürlich erscheinen muss[1]). Man darf sagen, dass sich in der von den Sarkophagen befolgten Regel, die Fläche in drei Scenen zu zerlegen, ein richtiges Gefühl offenbart, zumal da, wo sich die Mittelgruppe durch Ausdehnung etwas hervorhebt vor zwei gleich langen Seitengruppen. Denn diese Dreitheilung ist die künstlerisch allein natürliche; die Theilung in grade Zahlen muss vermieden werden, weil sie das Ganze in Hälften auseinanderfallen lässt; eine Theilung in fünf Felder aber würde nicht im Verhältniss stehn zu der Länge des Raums, würde den Raum auf unangenehme Weise zerstückeln.

Endlich ist noch ein merkwürdiges, nicht mehr erhaltenes Giebelfeld zu erwähnen, in welchem sich eine und dieselbe Figur nicht weniger als elfmal wiederholte. Praxiteles bildete elf Thaten des Herkules für das Giebelfeld des diesem Heros geweihten Heiligthums in Theben[2]). Dies Verfahren

---

1) Am weitesten geht hierin, von den Herkulessarkophagen abgesehen, die in sechs Scenen zerfallende Sarkophagdarstellung von Protesilaus und Laodamia bei Winckelmann, Mon. Ined. 123.

2) Overbeck will zwar in seiner Gesch. d. griech. Plastik I, 226 f. in dem Text des Pausanias 9, 11, 6 eine Lücke annehmen und die elf Athlen in die Metopen verweisen. Allein von

widerspricht allerdings der in den meisten Fällen beobachteten Sitte, das Giebelfeld mit einer centralisirten Gruppe auszufüllen[1]) und es kann nicht geläugnet werden, dass das-

---

allen kritischen Bedenken abgesehn, was sollen denn die elf Athlen in den Metopen? Diese Zahl und die Weglassung der Reinigung des eleischen Landes und der stymphalischen Vögel, was in Relief ja ohne Schwierigkeit darstellbar ist, beweisen deutlich genug, dass es sich um freistehende Statuen, nicht um Reliefs handelt. Sodann sollte uns doch die Inschrift vom Erechtheum lehren, was für Künstler an den untergeordneten Stellen der Gebäude arbeiteten.

1) Eine Ausnahme macht die Gruppe des Alkamenes im hintern Giebelfeld des olympischen Zeustempels. Paus. V, 10, 8 sagt: *κατὰ μὲν δὴ τοῦ ἀετοῦ τὸ μέσον Πειρίθους ἐστί· παρὰ δὲ αὐτὸν τῇ μὲν Εὐρυτίων ἡρπακὼς τὴν γυναῖκά ἐστι τοῦ Πειρίθου, καὶ ἀμύνων Καινεὺς τῷ Πειρίθῳ, τῇ δὲ Θησεὺς ἀμυνόμενος πελέκει τοὺς Κενταύρους.* Nach diesen Worten wird sich Jedermann den Pirithous eingeschlossen denken von Eurytion und Theseus; Welcker dagegen behauptet (A. D. I, 186): „ohne Zweifel stand Käneus neben dem Peirithoos und auf ihn folgte der Kentaur mit Hippodamien, was nach der Wortstellung des Pausanias anders genommen werden könnte.“ „Ohne Zweifel?“ Wer so glaubt, der wird dem Pausanias etwas Confusion und dem Alkamenes eine grosse Ungereimtheit zutrauen müssen. Denn wenn Pirithous zwischen zwei Gefährten, zwischen Theseus und Käneus steht, so ist er ja selbst nicht unmittelbar im Handgemenge, und eben dies, dass der, dessen Frau geraubt wird, von dem Räuber getrennt und überhaupt nicht am Leibe des Feindes steht, das wäre doch wol eine Ungeschicklichkeit, die man Bedenken tragen sollte einem griechischen Bildhauer zuzutrauen. Es kann daher nicht einmal anders gewesen sein, als die Worte des Pausanias sagen. Man stelle sich nun die Darstellung vor: Pirithous ist nach der einen Seite hin mit seinem Körper gerichtet auf den Eurytion, den er bekämpft (dies geht aus dem Ausdruck *Καινεὺς ἀμύνων τῷ Πειρίθῳ* hervor); der neben Pirithous stehende Theseus dagegen richtet sich nach der entgegengesetzten Seite auf die vor ihm befindlichen Centauren. Also zwischen Theseus und Pirithous klafft die Darstellung

selbe der Art des zu füllenden Raums nicht entsprach, man begreift aber auch leicht, was den Künstler zu dieser Anordnung veranlasste. Es war die Bestimmung des Heiligthums; denn wie könnte das Giebelfeld eines Herkulestempels besser ausgefüllt werden, als mit den Thaten des Heros? Um dieses äussern Zwecks willen brachte Praxiteles seiner Kunst ein Opfer; es mag wol aus denselben oder ähnlichen Umständen zu erklären sein, dass am Fries des Parthenon die Symmetrie in auffallender Weise verletzt ist[1]).

Nun wenden wir uns zu Philostratus zurück mit der Frage, ob die besprochenen Fälle als Analogien für seine in Scenen zerfallenden Bilder benutzt werden können. Der gekrümmte und der lang ausgedehnte Raum, so sahn wir, veranlasste in der erhaltenen Kunst die Wiederholung einer und derselben Figur in verschiedenen, entweder neuen oder fortschreitenden Handlungen. Keiner dieser Fälle passt auf

---

auseinander, das Ganze zerfiel in Gruppen, die Richtung auf den Mittelpunkt fehlte Ist dies nun fehlerhaft, da es allerdings gegen die gewöhnliche Anordnung der Giebelgruppen verstösst? Vielmehr ist es ein Beispiel, wie die griechische Kunst ein im Allgemeinen befolgtes Gesetz im einzelnen Fall mit gutem Grund umstösst. Die Trennung in Gruppen war nothwendig, um das Tumultuarische des ganzen Vorgangs zu characterisiren. Eine centralisirte Gruppe hätte Alkamenes nur dann erreicht, wenn er alle Centauren auf die eine, alle Gegner auf die andere Seite gesetzt hätte, wie es am Aeginetentempel ist. Ich glaube, er that sehr wohl daran, dass er nicht so verfuhr. — In dem Giebelfeld eines Thesaurus in Olympia (Paus. 6, 19. 13) war, wie an dem Zeustempel in Agrigent, der Kampf der Götter und Giganten dargestellt. Overbeck muss nach seiner Behauptung, dass in allen Giebelgruppen, die uns bekannt seien, mit Ausnahme der erwähnten praxitelischen, eine einheitlich geschlossene Handlung dargestellt sei, annehmen, dass hier eine Trennung der Parteien nach den beiden Flügeln des Giebels stattfand. Ich muss das sehr bezweifeln, ich würde es bei diesem Gegenstand unnatürlich finden.

1) Vgl. Excurs III.

den Philostratus. Seine Bilder waren Tafelbilder, also Flächen wohl überschaubarer Art, die gefüllt sein wollen durch eine einheitliche Handlung und immer, soviel wir wissen und vermuthen können, auf diese Weise gefüllt wurden. Man könnte sagen, die betreffenden Bilder des Philostratus hatten vielleicht eine der Fläche von Sarkophagen entsprechende Gestalt, wie das oben erwähnte des Pinturicchio, allein diese Form verlangt ja eine grosse Anzahl von Figuren, die mehreren jener Bilder abgeht. Denn das Bild, welches die Erziehung Achills darstellte, enthielt zwei mal zwei Figuren, das des Antaeus fünf. An Analogien also für die Scenentrennung der philostratischen Bilder fehlt es ganz und gar. Und ist das Faktum wol an sich zu begreifen? Ist es nicht zu verwundern, dass ein Maler den einheitlichen überschaubaren Raum eines Bildes zertheilen sollte durch eine doppelte Scene? Warum nimmt er nicht zwei Bilder, so dass jede Scene ihren besonderen Raum hat?

Aber man vertheidigt den Philostratus durch Analogien der neuern Kunst [1]). Es ist eine missliche Sache um eine solche Vertheidigung. Man kann dem Zweifler seinen Einwand nicht nehmen, es möge wol in der alten Kunst anders gewesen sein. Und er hat Recht zu diesem Einwand. In Dingen, die sich nicht von selbst verstehn, von der Kunst des einen Volkes auf diejenige des andern zu schliessen, ist besonders nach dem heutigen Stand der Wissenschaft unzu-

1) Torkil Baden (bei Welck. zu I, 18) führt ein Bild, angeblich von Michel Angelo an, auf welchem der betende und der die Jünger zum Wachen ermahnende Christus zusammen dargestellt waren. Mir sind mehre Bilder von quadrater Form bekannt, wo sich eine und dieselbe Figur wiederholt aber nicht auf demselben Grund. Aehnlich verfuhr Ghiberti in seinen Reliefs vom Baptisterium. Gleich in dem ersten sind die Schöpfung des Weibes, das Leben im Paradies und die Vertreibung daraus zusammengestellt, so dass sich also Adam und Eva dreimal wiederholen. Aber die einzelnen Gruppen haben nicht gleich hohes Relief, wodurch die Wiederholung einer und derselben Figur erträglicher wird.

lässig. Wir können die Kunst eines Volkes nicht anders betrachten, als wie wir nach Humboldt's Vorgang seine Sprache zu betrachten gelernt haben oder zu lernen anfangen: sie ist Darstellung einer besondern Weltanschauung, Ausdruck eines besondern Anschauens, Denkens und Empfindens. Humboldt hebt an vielen Stellen seiner Einleitung die wunderbare Aehnlichkeit zwischen Sprache und Kunst hervor; wenn wir nun denjenigen tadeln, der den besonderen Gebrauch einer Sprache auch ohne Weiteres für eine andere Sprache voraussetzt, sollen wir nicht auch den tadeln, der in Dingen der Kunst so verfährt?

Doch ich habe vielleicht schon zu lange die Möglichkeit festgehalten, in der wirklichen Kunst Analogien zu finden für die Scenentrennung der philostratischen Bilder. Wenn wir den Spuren nachgehn, die sich bei Philostratus selbst finden, so werden wir bald einsehn, dass Analogien wirklicher Kunst, aus welcher Zeit sie auch stammen mögen, gar nicht angeführt werden können.

Bisher nämlich hatten wir nur diejenigen Bilder im Auge, die in zwei deutlich trennbare Scenen zerfallen. Nun aber giebt es auch Bilder, die nicht Beschreibungen von zwei fixirten Momenten sind, sondern eine Folge von mehreren Momenten, Handlungen nach ihrem ganzen Verlauf darstellten, mit einem Wort es giebt Erzählungen unter den „Bildern" des Philostratus. Wir machten schon im Vorhergehenden darauf aufmerksam und das Folgende wird es mit weiteren Beispielen bestätigen, dass man bei den Figuren einiger Bilder nicht wissen könne, in welchem Punkt der Künstler sie dargestellt habe; sie verrichten nämlich vor unsern Augen eine ganze Handlung, in deren Verlauf ihre äussere Erscheinung nothwendig wechseln muss[1]). Eben

1) Vgl. noch Sen. I, 12, wo Jünglinge zuerst jagen und dann über den Bosporus setzen, was freilich Welcker läugnet, indem er sich nicht an die Worte kehrt. Er bemerkt auch nicht, dass dies Bild zwei Jagdscenen enthielt, gleich zu Anfang und dann gegen den Schluss, hinter der Ochsenheerde.

diese bisher an Einzelheiten einiger Bilder hervorgehobene Eigenthümlichkeit wird uns jetzt als Eigenthümlichkeit ganzer Bilder entgegentreten.

Man lese zunächst die Beschreibung des Bildes, welches den Achill auf Skyros darstellte (Jun. 1). Ich will O. Jahn[1]) statt meiner sprechen lassen:

„Ganz abweichend von allen auf uns gekommenen Kunstwerken ist das Gemälde, welches der jüngere Philostratos beschreibt. Man sieht an einem Berge die Insel Skyros als eine Frau von gedrungener Gestalt, das Haar mit Schilf bekränzt, in einem schwarzblauen Gewande, in der einen Hand einen Oelzweig, in der anderen eine Weinrebe; eine Figur, welche die Gestalt und Natur der Insel völlig bezeichnet. Auch steht ein Thurm da, in dem die Jungfrauen ihre Wohnung haben, welche beschäftigt sind auf einer Wiese Blumen zu pflücken, alle schön und in Farbe, Blick und Bewegung ächt jungfräulich, bis auf Achilleus, der durch das sich sträubende Haar und den kühnen Blick die männliche Natur verräth, welche er bald ganz offenbaren wird. Denn Odysseus und Diomedes sind gegenwärtig, jener durch seinen forschenden Blick, dieser durch den Ausdruck von Keckheit kenntlich, hinter ihnen steht ein Mann, welcher in die Trompete stösst. Auf der Wiese aber sind neben Körben und anderen Geschenken, wie sie für Jungfrauen bestimmt sind, auch Waffen hingestreut; die Mädchen eilen nach jenen, Achilleus aber stürzt auf die Waffen zu und verräth sich dadurch."

„Es ist schwer aus dieser Beschreibung zu entnehmen, welcher Moment eigentlich dargestellt gewesen sei, weil die Beschreibung des Gemäldes fast ganz zur Erzählung geworden ist. So muss man eigentlich annehmen, dass zwei verschiedene Scenen dargestellt waren, wie die Jungfrauen und mit ihnen Achilleus Blumen pflücken, und dann wie sie nach

---

Es ist ein characteristisches Beispiel für das gedankenlose Hinschreiben des Rhetors.

1) Arch. Beitr. p. 372.

den Geschenken greifen. Allein Philostratos hat doch diese Scenen nicht genau von einander gesondert, sondern sie vielmehr in eine einzige Vorstellung zusammengezogen, so dass es nun schwerlich zu entscheiden ist, in welches Verhältniss der Hauptmoment und die Nebenumstände zu einander gesetzt waren."

Wenn ich statt der Worte: „die Beschreibung ist fast ganz zur Erzählung geworden", denen die Voraussetzung der Wirklichkeit zu Grunde liegt, sagen darf: das „Bild" ist eine Erzählung, nicht eine Beschreibung, so ist das Alles, was ich hinzuzufügen habe.

Was aber von diesem Bilde gilt, das gilt in noch höherem Maasse von der „Geburt des Hermes" beim ältern Philostratus (I, 26). Wir wollen die Erzählung des Rhetors ausführlich mittheilen, weil es wenigstens, wenn man die Erklärer vergleicht, den Anschein hat, als könne gezweifelt werden, wie viel davon als wirklich dargestellt berichtet werde.

„Der ganz Kleine, der noch in den Windeln Liegende, der, welcher die Ochsen in die Erdspalte treibt, ferner auch der, welcher das Geschoss des Apollo raubt, das ist Hermes. Sehr anmuthig ist der Diebstahl des Gottes. Denn man erzählt, dass Hermes, sobald er von der Maja geboren war, Lust hatte zum Stehlen und sich darauf verstand, was er nicht aus Armuth that, sondern aus Heiterkeit und Muthwillen. Willst du aber seine Spur sehn, so sieh das, was sich im Gemälde befindet. Er wird geboren auf dem Gipfel des Olympus, oben auf dem Sitz der Götter. Dort, sagt Homer, merke man weder die Regenschauer, noch höre man die Winde, noch sei er je mit Schnee überschüttet wegen seiner Höhe; er sei völlig göttlich und frei von allen Leiden, an denen die Berge der Menschen Theil haben. Des dort geborenen Hermes warten die Horen. Auch diese sind gemalt, wie es die Zeit einer jeden mit sich bringt. Sie wickeln ihn in Windeln, die schönsten Blumen darüber streuend, damit er seine Windeln nicht schmucklos finde. Und diese wenden sich nun zur Mutter des Hermes, die im Bett liegt;

er aber aus den Windeln herausschlüpfend, kann schon gehn und steigt vom Olympus herab. An ihm hat der Berg seine Freude, denn sein Lächeln ist wie das eines Menschen; denk dir den Olympus vergnügt, weil Hermes dort geboren wurde. Welches ist nun der Diebstahl? Die Ochsen, welche weiden am Fuss des Olymps, die da mit goldnen Hörnern und weisser als Schnee — denn sie sind dem Apollo geweiht — führt er eilig in eine Erdspalte, nicht damit sie zu Grunde gehn, sondern damit sie auf einen Tag verschwinden, bis es den Apollo verdriesse, und als habe er gar keinen Theil an dem Geschehenen, schlüpft er wieder in die Windeln. Auch Apollo ist da bei der Maja, die Ochsen zurückfordernd. Die aber glaubt es nicht und meint, dass der Gott Possen rede. Willst du auch wissen, was er sagt? Denn er scheint nicht bloss Laute, sondern auch etwas von einer Rede durch seine Mienen zu offenbaren. Er sieht aus, als stehe er im Begriff zur Maja zu sagen: dein Sohn, den du gestern geboren, fügt mir Schaden zu. Denn die Ochsen, woran ich meine Freude hatte, hat er in die Erde geworfen, ich weiss nicht wo. Er soll nun umkommen und tiefer hinabgeworfen werden als die Ochsen. Jene aber wundert sich darüber und die Rede geht ihr nicht ein. Indem sie noch gegen einander sprechen, stellt sich Hermes hinter Apollo und leicht den Rücken hinaufspringend, löst er geräuschlos den Bogen und stiehlt ihn heimlich. Aber sein Diebstahl blieb nicht verborgen. Da zeigt sich die Weisheit des Malers. Er erheitert nämlich den Apollo und stellt ihn vergnügt dar. Das Lachen aber ist gemässigt, wie auf einem Gesicht, wo Vergnügen den Zorn überwindet“ [1]).

1) Welcker meint, nur der letzte Theil, der Diebstahl des Bogens, sei dargestellt und aus dem Vorhergehenden seien die Horen mit den Windeln — ohne das Kind, das sie, wie der Rhetor sagt, einwickeln — und der Olympus, der sich also auch nicht, wie der Rhetor sagt, über den vom Berg herabsteigenden, sondern über den stehlenden Hermes freut, herüberzunehmen. Man mag die Begründung bei ihm selbst nachlesen; die Voraussetzung der Wirklichkeit liegt wieder zu Grunde,

Dies „Bild“ ist eine prosaische Erzählung dessen, was der homerische Hymnus an Hermes enthält. Will man es gemalt denken, so sind etwa 6—7 Scenen anzunehmen, denn in so viel verschiedenen Situationen erblicken wir den Hermes und mit ihm müssten sich auch die in seine Aktion verwickelten Figuren wiederholen. Selbst dies aber wäre noch Willkür, ich könnte ebensogut doppelt und dreifach soviel Scenen annehmen, es steht ganz in meinem Belieben, in wieviel Theile ich die einheitliche Linie der Handlung zerlegen will. Mit einem Wort, das „Bild“ ist nicht gemalt zu denken, es ist ein continuum, aus dem nur dieser oder jener Punkt vom Künstler herausgenommen werden kann[1]).

---

und danach wird dies vom Text beibehalten, jenes verworfen, ohne Rücksicht darauf, wie sich's der Rhetor dachte. Wenn es nöthig ist, so will ich nur aufmerksam machen auf den ersten Satz, in welchem der Rhetor den Inhalt des ganzen Bildes zusammenfasst, und darauf, dass die Geburtsscene eingeleitet wird mit den Worten: sich das im Bilde Befindliche.

1) Der Rinderdiebstahl oder vielmehr die Entdeckung des kleinen Hermes ist sehr hübsch dargestellt auf einem Vasenbild des Museo Gregoriano, welches hier kurz besprochen werden mag, weil sein Erklärer (Arch. Ztg. II zu Taf. 20) es nicht verstanden hat. Dieser meint nämlich, die Höhle an der einen Seite des Bildes sei die Höhle, in welcher Hermes geboren wurde und es sei nach unserm Bild, anzunehmen, dass die gestohlenen Rinder nicht in Pylos von Hermes verborgen wurden, sondern ihm bei seiner Rückkehr nach Arkadien folgten. Unsre Scene spiele in Kyllene, und Apollo werde bei Maja (welche fehlt!) die Auslieferung des Hermes fordernd, von dieser auf das in den Windeln liegende unschuldige Kind hingewiesen. Diesen Moment habe der Maler gewählt. Dass die Höhle zur Rechten nicht die Höhle ist, in welcher Hermes geboren wurde — was hat diese überhaupt mit dem Bilde zu schaffen? — sondern diejenige, in welcher die Rinder verborgen wurden, beweist der Stier, der mit halbem Leib daraus hervorkommt und den Hermes beschnüffelt — ein gemüthliches Motiv, wie oft Aehnliches auf den Vasen vorkommt. Hermes ist entdeckt, Apollo steht vor ihm und macht ihm Vorwürfe. Er aber liegt ganz ruhig

Aber, entgegnet man, es ist eine von den Dichtern entlehnte Eigenthümlichkeit der Rhetoren, dass sie das Kunstwerk nicht als ein vollendetes beschreiben, sondern dass sie eine Handlung, nicht einen Moment derselben, sondern eine Handlung nach ihrem Verlauf zu erzählen scheinen. Man verweist auf Lessing, die Verkennung dieser Eigenthümlichkeit sei der Grund gewesen, dass auch der homerische Achillesschild für ein reines Phantasiebild gehalten sei [1]).

Lessing bemerkt im achtzehnten Abschnitt des Laokoon zuerst über den homerischen Achillesschild im Allgemeinen, dass er nicht als ein fertiger vollendeter wie der Aeneasschild Virgil's, sondern als ein werdender gemalt werde [2]). Bei Homer, sagt er, sehn wir nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertigt.

Diese Bemerkung Lessing's kann von den Vertheidigern des Philostratus nicht gemeint sein, denn sie betrifft nicht die Darstellungen auf dem Schilde, sondern die Verfertigung des Schildes selbst.

Im folgenden Abschnitt bespricht Lessing das auf dem Schilde Dargestellte. Mit dem, was Homer von der friedlichen Stadt sage, habe er nicht mehr als ein einziges Ge-

---

in seinem Stiefel und thut als wäre nichts geschehn. Darin liegt die hübsche Pointe des Bildes, dass der kleine Schelm dem bewegten Gott gegenüber so ganz ruhig harmlos daliegt, ohne ein Glied zu rühren. Damit ist die Intention des Malers ausgesprochen, das Bild also erklärt; der Erklärer hätte sich wirklich die Expositionen über den Mythus sparen können, die ja gar nichts mit dem Bild zu thun haben, vielmehr, wie man sieht, die Ursache seines Missverständnisses sind.

1) Jacobs Proleg p. XVI.

2) Was für Virgil, das gilt auch für das Herkulesschild des Hesiod. Dieser macht die Uebergänge von einem Bild zum andern mit ἐν δ' ἦν, Homer mit ἐν δ' ἐτίθει, ἐν δὲ ποίησε etc. Dort also handelt es sich um ein todtes Sein, hier um eine lebendige Thätigkeit.

mälde angeben wollen: „das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbusse für einen verübten Todtschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urtheilsspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als dass er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedient? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann errathen lassen". Ebenso bezieht sich nach Lessing die Schilderung der belagerten Stadt nur auf ein einziges Gemälde. Boivin habe Unrecht, der es in drei verschiedene Gemälde zertheilte. „Er hätte es eben sowohl in zwölfe theilen können, als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht fasste und von ihm verlangte, dass er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse: so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, dass es fast nöthig gewesen wäre, jedem besonderen Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen".

Trifft nicht dieser Tadel, den Lessing gegen Boivin ausspricht, auch noch die heutigen Gelehrten, die nach den Worten des Dichters ein Kunstwerk zu reconstruiren versuchen?[1]) Sie zertheilen die Schilderung der friedlichen und

1) Vgl. den Excurs IV.

der belagerten Stadt in je zwei oder drei Scenen, sie nehmen aus der continuirlichen Erzählung des Dichters zwei oder drei Punkte heraus — warum gerade diese, erfährt man nicht — und legen schon durch ihre von einander abweichenden Theilungen den Beweis ab, dass sie sich auf dem unrichtigen Wege befinden. Ihnen ist wie dem Boivin zu sagen, dass sich die Schilderung der belagerten Stadt ebensowohl in zwölf, als in drei Gemälde theilen lasse [1]).

Lessing bestreitet also, dass man die Schilderung Homer's malen könne. Aber allerdings das läugnet er nicht, dass ein wirkliches Kunstwerk den Worten des Dichters zu Grunde liege. Zehn Bilder, glaubt er, hatte Homer im Ganzen vor sich, deren jedes nur einen Moment darstellte, diesen einzelnen Moment aber erweitere der Dichter zu einer Handlung, indem er das, was dem dargestellten Moment vorangeht und folgt, hinzufüge.

Dies auf das philostratische Bild des kleinen Hermes angewandt, so würde allerdings ein wirkliches Bild als Grundlage der rhetorischen Erzählung vorauszusetzen sein, man könnte freilich nicht wissen, welchen Moment es darstellte; Lessing meint von der Beschreibung der belagerten Stadt auch nur, dass ein Wirkliches zu Grunde lag, aber er weiss nicht, welcher Moment darin fixirt war [2]).

Allein fragen wir doch, aus welchen Gründen Lessing ein wirkliches Kunstwerk als Ausgangspunkt der dichterischen Erzählung annahm. Wenn die Erzählung Homer's als solche nicht malbar ist, warum sollen wir trotzdem ein wirkliches Kunstwerk als ihre Veranlassung annehmen?

---

1) Sehr naiv sucht sich mit Lessing auseinanderzusetzen Clemens: De Homeri clypeo Achilleo, Bonnae 1849 p. 9.

2) Welcker, welcher sich Lessing's Erörterungen anschliesst (Ztschr. f. alte Kunst p. 568), glaubt (ebendas. p. 563) den Moment bestimmen zu dürfen, in welchem das Bild der belagerten Stadt aufgefasst war; es sei der Augenblick des blutigsten Kampfes zur Darstellung gewählt. Warum grade dieser, darauf vermisst man die Antwort. —

Wir stossen hier auf eine unbewiesene Voraussetzung Lessing's. Und diese Voraussetzung ist es, die ihn zur Aufstellung der Regel veranlasste, dass der Dichter, der den fixirten Moment eines Kunstwerks beschreibe, das diesem Moment Vorhergehende und Folgende hinzufüge, dass er den einen Moment erweitere zu einer ganzen Handlung. Er folgert diese Regel aus dem einen Beispiele des homerischen Achillesschildes und er folgert sie um der mitgebrachten Voraussetzung willen.

Vielmehr ist, wenn ich nicht irre, die natürliche Schlussfolgerung diese: Wenn der Dichter ein Kunstwerk beschreiben will, so ist er beschränkt durch die Natur des zu Beschreibenden, er muss den im Kunstwerk dargestellten Moment als solchen erkennen lassen, oder er verfehlt seinen Zweck. Denn wenn er den einen Moment zu einer continuirlichen Handlung erweitert, in welcher eine und dieselbe Person in wechselnden Situationen erscheint, so verschwindet das wirkliche Bild, das er beschreiben will, vor der Vorstellung des Hörers und der Dichter operirt selbständig, da er doch nur das Organ des Künstlers sein sollte. Wenn nun die Beschreibung, die Homer von der belagerten Stadt gibt, nicht darstellbar ist[1]), so folgt eben daraus, dass er kein wirkliches Kunstwerk beschreiben will, denn er hätte es als solches kenntlich machen müssen. Vielmehr verfolgt der Dichter nur den Zweck, den Schild, das Werk des kunstfertigen Gottes, der Phantasie des Hörers als ein überaus reiches, wunderbares Erzeugniss auszumalen[2]). Die

1) Es sind aber auch andre Bilder des Schildes nicht darstellbar. So heisst es in der Beschreibung des Tanzes, sie tanzten bald den Rundtanz, bald den Reihentanz, wodurch doch deutlich genug ausgedrückt ist, dass es sich nicht um Beschreibung eines künstlerisch dargestellten Moments handelt.

2) Diese Ansicht führt auch Lucas aus in dem Gymnasialprogramm von Emmerich 1842—43 p. 5 f. O. Müller Kl. Schr. II, 615 meint gleichfalls, wenn auch aus andern Gründen, der homerische Schild habe doch hauptsächlich nur als Phantasiegebilde des Dichters Interesse.

ganze Welt bildet der Gott ab; so kahl aber drückt sich begreiflicherweise der Dichter nicht aus, sondern er detaillirt, er häuft Bild auf Bild und mit jedem neuen Zuge steigt unsere Bewunderung über den Wunderkünstler Hephästos. O dass man nicht den Dichter begriff, dass man den Achillesschild, das Werk eines Gottes, copirt glauben konnte von einem Schilde der Wirklichkeit! Und all die Willkürlichkeiten, die nothwendig waren um dieser Annahme willen, sie waren doch nicht im Stande, an der einmal gefassten Voraussetzung irre zu machen.

Kehren wir nun zu Philostratus zurück und — machen wir der Sache ein Ende, da sie wol spruchreif ist. Die Dichternachahmung ist der Grund, warum sich in vielen Bildern eine und dieselbe Person in verschiedener Aktion wiederholt und kein Bild ist beweisender dafür, als das des kleinen Hermes. Denn während sonst die fortlaufende Erzählung des Dichters von dem Rhetor in zwei Scenen getrennt ist, finden wir hier gar keine Scenenabtheilung, sondern die Erzählung ist Erzählung geblieben. Freilich konnten die Begebenheiten von der Geburt des Hermes bis zum Bogendiebstahl nicht wol in ein paar Scenen gebracht werden. Wo es leicht möglich war, wie in der Erzählung des Pentheus, da wird die dichterische Erzählung in zwei Scenen getrennt, die der Zeit nach auf einander folgen, hier aber ist Hermes in immerfort wechselnder Aktion, gleichsam in fortwährender Verwandlung begriffen und ebendarum bleibt der Rhetor ganz bei der dichterischen Erzählung.

VI.

In diesem Abschnitt betrachten wir einige Bilder, in denen die bildliche Ausdrucksweise eines Dichters vom Künstler nachgeahmt ist.

Der jüngere Philostratus beschreibt unter dem Titel „Sophokles" ein Bild (n. 13), welches gemalt gedacht einen äusserst komischen Eindruck machen muss. Es ist folgendes: Sophokles blickt zur Erde, und Bienen fliegen über ihm[1]) und lassen geheimnissvolle Tropfen ihres Thaus auf ihn fallen. Melpomene aber bietet ihm mit wohlwollendem Blick ihre Gaben und Asklepios ist in der Nähe, freundlich den Dichter anschauend.

Wer sich die Bienen, die dem Sophokles etwas auf den Kopf träufeln, gemalt vorstellt, der wird, wie ich glaube, an etwas ganz Andres denken, als an geheimnissvolle Tropfen, er wird sich ferner höchlich verwundern über den Mann, der zur Erde blickt, ohne sich um die Gefahr zu kümmern, die seinem Kopfe von den herumschwärmenden Bienen droht. Mit einem Wort, die Bienen, die bei dem Dichter uneigentliche Bienen sind, sind im Kunstwerk eigentliche; darin liegt der Fehler. Von Schriftstellern, die ausgezeichnet waren durch die Süssigkeit ihrer Rede, heisst es in anmuthigen Sagen und Dichtungen, dass ihnen von Bienen Wachs oder Honig auf die Lippen gelegt sei. Wenn nun Sage oder Dichtung so berichtet, so bemerkt Jeder leicht, dass er es zu thun hat mit einem lieblichen Bilde, das symbolisch zu deuten; wenn aber ein Maler so malt, so nimmt man die Bienen als das, was sie eigentlich sind.

---

1) Nach den Worten des Rhetors sieht Sophokles zur Erde, zugleich aber die Bienen, die über ihm fliegen. Kann Einer, der von etwas Gesehenem berichtet, sich wol so widersprechen?

Also, wird man fragen, kann die Biene nicht in uneigentlicher Bedeutung dargestellt werden in der Kunst? Sie kann es allerdings, wenn nämlich der Maler uns zwingt, den Gedanken an reale Bienen ganz aufzugeben, wenn er seine Darstellung so einrichtet, dass eine eigentliche Auffassung nicht möglich ist. Eine Biene z. B. am Grabstein eines Dichters wäre wol ebenso verständlich, wie der Adler, der nach einem Epigramm auf dem Grabe Plato's stand. Aber schon die blosse Vervielfältigung der Biene hebt die symbolische Bedeutung auf, ein Schwarm von Bienen ruft unmittelbar den Gedanken an die Realität hervor. Denn für den symbolischen Gebrauch handelt es sich ja nur um eine Eigenschaft, welche die Biene als Biene besitzt, es genügt daher eine einzige, oder vielmehr es darf nur eine einzige verwandt werden, weil die grössere Anzahl für das Symbolische nur ein mehrfacher Ausdruck für eine und dieselbe Absicht, also lästiger Ueberfluss wäre und eben, weil man einen solchen Fehler nicht voraussetzt, sondern nach einem vernünftigen Grund sucht, die Gedanken ganz aus der symbolischen Sphäre herausführt.

Was die Melpomene dem Dichter biete, erfahren wir so wenig, als nähere Angaben über die Characteristik der Muse. Es ist vermuthet worden, sie habe — einen Bienenkorb gehalten [1]). Statt dies spasshafte Attribut der würdevollen Muse der Tragödie in die Hände zu geben, wollen wir „die Gaben der Muse" lieber auf die Dichtkunst deuten

1) Noch wunderbarer übrigens als diese Vermuthung ist die Begründung derselben aus dem Text des Schriftstellers. Ihr Urheber sagt nämlich: Huic rationi fundamentum substructum est ipso verborum Philostrati nexu. Accipe, inquit, dona a dea tibi oblata; vides enim apes circa caput tuum susurrantes. Die Worte des Textes heissen: *δέχου τὰ διδόμενα. Ἀπόβλητα γὰρ οὐκ εἶναι τὰ θεῶν δῶρα, οἶσθά που ἐξ ἑνὸς τῶν Καλλιόπης θιασωτῶν ἀκούσας. Ὁρᾷς γὰρ καὶ τὰς μελίττας, ὡς ὑπερπέτονταί σου κτλ.* Von dem *καί* weiss die Erklärung nichts und doch wirft dies Wörtlein die ganze Erklärung um.

und glauben in der That nicht nöthig zu haben, Belegstellen oder Analogien beizubringen. Der Rhetor schrieb nach, was er bei Schriftstellern fand; nur ist die Gabe der Muse nicht etwas sinnlich Greifbares, sondern eine unsichtbare Kraft und daher als solche für den bildenden Künstler nicht darstellbar.

Asklepios ist anwesend, weil der Rhetor die Notiz kannte, nach welcher Sophokles einen Päan auf diesen Gott geschrieben haben soll; man fragt aber erstaunt, ist das wesentlich für die Characteristik des Dichters? Oder ist es nicht vielmehr vom künstlerischen Standpunkt eine historische Zufälligkeit?

Ganz ähnlich ist das Bild des ältern Philostratus (II, 12), welches die Geburt Pindar's darstellte. Wenn wir, wie es in der Regel geschah, die widerwärtigen Phrasen weglassen, die der Rhetor zusetzt, so bleibt folgendes zurück:

In der Stadt schwärmen die Bienen an die Thür des Daiphantus; denn eben ist Pindar geboren und liegt in Lorbeer und Myrtenzweigen. Vor der Thür steht eine Bildsäule der Rhea, von Stein, wie es scheint. Auch die Nymphen sind da, thauig wie aus den Quellen kommend und Pan tanzt mit fröhlicher Gestalt. Die Bienen im Innern aber umgeben das Kind und legen Honig auf ihn, ihre Stachel einziehend.

Ich wollte gern dem Rhetor alle Götter und Götterstatuen mit sammt den Bienen schenken, wenn er mir nur dafür eine Amme für das neugeborne Kind geben wollte, so wie ich auch auf dem Bild der Semele (Sen I, 14), welches die Geburt des Dionysos vorstellte, das ganze Feuerwerk und Donner und Blitz und den Kithäron, der darüber trauert, dass Dinge auf ihm vorgehn werden, die — zur Verherrlichung des Dionysos dienen, in den Kauf gäbe um eine Amme für den neugeborenen Gott. Der Rhetor fand keine Amme in der Erzählung, die er nachschrieb, erwähnt; aus demselben Grunde erfahren wir auch nichts von Vater

und Mutter des Knaben, wir wissen nicht einmal, ob sie anwesend waren. Oder sollte er die Amme weggelassen haben, um die Bienen nicht zu stören? Denn eine Amme würde allerdings einen Bienenschwarm nicht in so nahe Berührung mit ihrem Pflegling haben kommen lassen. Jedenfalls erscheinen die Bienen nicht in rein symbolischer Bedeutung, wie beim Dichter; sie thun an Pindar, was die Wölfin that an Romulus und Remus, sie nähren ein hülfloses Wesen leiblich. Freilich werden wir fragen, warum grade Bienen das Kind nähren und es wird die Antwort gegeben werden müssen, dass es characteristisch sei für die Zukunft des Kindes, mit Honig genährt zu sein, aber wie bei der säugenden Wölfin, so ist auch hier die leibliche Ernährung eines hülflosen Geschöpfes die Hauptsache, von welcher bei dem Dichter, dessen Erzählung der Maler wiedergeben wollte, gar nicht die Rede ist.

Was das Uebrige betrifft, so sind es zusammengeschriebene Notizen, historische Zufälligkeiten, die zur Characteristik des Dichters nichts beitragen, oder richtiger eine falsche Charakteristik geben müssen, weil man sie als bedeutungsvoll fassen muss und berechtigt ist zu fassen. Vor Pindar's Haus, wissen wir, stand eine Statue der Rhea, die Nymphen aber und Pan sind aus einer missverstandenen Stelle des Dichters selbst oder aus einer falschen Auslegung derselben geschöpft. Dagegen hat der Rhetor guten Grund, nichts Derartiges vorzubringen, was wesentlich für den Pindar ist. So, sahn wir, war es auch auf dem Bilde des Sophokles. Und doch sollte man wol erwarten, zumal wenn man die erhaltenen oder literarisch bezeugten Darstellungen vergleicht, wie z. B. die Statue des Anakreon in Athen, der wie im Rausch singend dargestellt war —, dass ein griechischer Maler die Dichter seines Volks, die er darstellen wollte, in characteristischer Weise darzustellen vermochte. Diese philostratischen Bilder von Sophokles und Pindar dagegen sind von Anfang bis zu Ende Sammlungen von Notizen, mit rohem Sinn zusammengestoppelt.

VII.

Wir haben bisher die Fälle betrachtet, in denen die Bilder der Philostrate nicht abwichen von der Dichtung, obwohl sie als Kunstwerke abweichen sollten; nun betrachten wir den umgekehrten Fall, dass ein philostratisches Bild abweicht von der Dichtung, wo die vorhandenen Denkmäler nicht abweichen. Wir hätten diesen Abschnitt eigentlich in die zweite Abtheilung des Buches verweisen sollen, allein das Bild, das hier zergliedert werden wird, ist bis auf einen Punkt in allem Uebrigen so ganz und gar von einem erhaltenen dichterischen Original abhängig, dass es doch besser in der ersten Abtheilung seinen Platz fand.

Es ist das Bild gemeint, welches den rasenden Herkules darstellte (Sen. 2, 23):

Das Gemach, auf welches Herkules losstürmt, enthält Megara und das noch übrige Kind. Die Körbe, Weihbecken, die Opfergerste, die Scheiter und der Mischkrug, es ist alles umgestürzt. Der Stier steht da, als Opferthiere aber sind edle Kinder an den Altar geworfen und auf die Löwenhaut. Der eine ist am Schlund getroffen und der Pfeil ist durch die zarte Kehle gedrungen; der andere liegt auf der Brust und die Spitzen des Geschosses sind mitten durch die Rippen gefahren; ihre Wangen aber sind benetzt[1]) Den wahnsinnigen Herkules umringt die ganze Schaar der Diener, der eine mit der Absicht ihn zu binden, der andere sich anstrengend ihn zurückzuhalten, ein dritter schreiend. Der hängt an sei-

1) In den Worten *καὶ μὴ θαυμάσῃς, εἰ ἐδάκρυσάν τι περὶ τοῦ δακρύσαι* scheint das *περὶ τοῦ δακρύσαι* eine an den Rand geschriebene Erklärung der Worte *εἰ ἐδάκρυσάν τι* und so in den Text gekommen zu sein.

nen Händen, dieser stellt ihm ein Bein, jene springen an ihn hinan. Er aber hat kein Bewusstsein von ihnen, er wirft die, welche sich ihm nähern, in die Höhe und tritt sie mit Füssen, viel Schaum ausspuckend, wild und sonderbar blickend, die Augen starr auf das richtend, was er thut. Die Kehle brüllt und der Nacken füllt sich und die Adern schwellen auf. Die Erinnys aber, setzt der Rhetor hinzu, welche dies vermochte, hast du oft auf dem Theater gesehen, hier aber siehst du sie nicht. Denn im Herkules selbst nistete sie sich ein und tanzt mitten in ihm in seiner Brust, inwendig hüpfend und seine Vernunft trübend.

Das Bild gehört zu denjenigen, deren dichterische Grundlage sich bis in die einzelnen Züge hinein nachweisen lässt. Es ist aus dem rasenden Herkules des Euripides entlehnt. Dieser lässt zwei Kinder am Altar des Zeus im Hofraum des Hauses, als geopfert werden sollte, unter den Händen des Vaters fallen, mit dem dritten flüchtet sich die Mutter in ein Gemach, das sie verschliesst, das aber von Herkules erbrochen wird. Der Moment vor dem Einbruch war auf dem philostratischen Bild dargestellt. Nun bemerke man aber zunächst, wie komisch gedankenlos der Rhetor dem Dichter nachschreibt[1]). Denn wie verhält es sich auf dem Bilde mit der Mutter und dem noch lebenden Kinde? Sind sie sichtbar oder nicht? Welcker bemerkt, die Megara sei in den Thalamos geflohen und habe die Thüren geschlossen, die der rasende Gatte jetzt im Begriff stehe zu erbrechen; er bemerkt dies ohne zu bedenken, dass er damit dem Gegner die Waffen gegen sich in die Hände gibt. Ist nämlich die Mutter mit dem Kinde in einem geschlossenen Thalamos, so ist sie ja nicht sichtbar, der rasende Herkules scheint also gegen eine Thür zu rasen und wird uns unverständlich.

1) Zu vergleichen ist die Euadne II, 30, welche in den Scheiterhaufen des Mannes „springt." Er hatte den Euripides vor Augen, nur dass bei diesem das „Springen" Sinn hat, weil sich seine Euadne von oben herab in's Feuer stürzt, wovon der Rhetor nichts sagt.

Anders bei dem Dichter. Bei ihm ist der Thalamos kein Thalamos; die Einbildungskraft, welche von seiner Kunst in Anspruch genommen wird, sieht überall hindurch. Inzwischen könnte man es mir bestreiten, dass die Megara nicht sichtbar gewesen sei, denn mit ausdrücklichen Worten sagt es der Schriftsteller allerdings nicht; man dürfe sich demnach die Thür geöffnet denken. Diese Annahme würde das Nachdenken des Künstlers in ein nicht weniger ungünstiges Licht stellen. Wir würden fragen, warum schliesst denn nicht entweder die bedrohte Mutter oder einer der vielen Diener die Thüre? Denn an der Thüre selbst ist Herkules noch nicht beschäftigt, weil er noch mit den Dienern zu thun hat, die ihn zurückzuhalten suchen. Dies und der weitere Umstand, dass der im Uebrigen so detaillirt schildernde Philostratus von der Megara und ihrem noch lebenden Kinde nur die Worte sagt, der Thalamos umschliesse sie, lässt mich die Annahme Welcker's für richtig halten, womit denn das gedankenlose Nachschreiben des Rhetors offenbar vorliegt. Denn für die Behauptung, dass der Künstler hier abweichen musste vom Dichter, dass er uns den bedrohten Gegenstand selbst zeigen musste, dafür dürfte sich vielleicht der Leser sowohl Beispiele als weitere Erörterungen verbitten. Doch will ich wenigstens kurz erinnern an die Darstellungen des Lykurgus, der wie Herkules Weib und Kind im Wahnsinn tödtet.

Dies ist also ein Fall, wie die früher besprochenen, nun aber weicht andrerseits das Bild ab, wo es nicht abweichen sollte, — in der Darstellung des Wahnsinns nämlich.

Bei Euripides erschien die Lyssa; der Wahnsinn des Herkules wurde dargestellt als von einer dämonischen Macht gewirkt. Dies ist überhaupt die schöne Eigenthümlichkeit der griechischen Tragödie. Abnorme Vorgänge im Gemüth stellt sie dar als Wirkungen dämonischer Wesen, es wird uns eine ganze Reihe solcher Theaterfiguren aufgezählt, z. B. Οἶστρος und Ἄτη [1]). Wie verfährt nun in diesem Fall

1) Wo von solchen dämonischen Wesen in der Tragödie gesprochen wird, da ist ihnen meist ein wundervoll plastisches

die bildende Kunst? Wie kann sie anders als dem Beispiel der Tragödie folgen[1])? Die Eigenthümlichkeit der griechischen Weltanschauung, von Dämonen abzuleiten, was wir als einen rein innerlichen Vorgang auffassen, ist offenbar keiner Kunst so förderlich, wie der bildenden, weil diese ja nur durch sinnliche Anschauung, also am besten durch konkrete Gestalten geistige Vorgänge deutlich machen kann. Die griechische Kunst steht hier in einem entschiedenen Gegensatz zur christlichen, und namentlich zu den älteren Perioden derselben. Die christliche Kunst lässt durch abgekürzte oder symbolische Figuren, z. B. die aus den Wolken reichende Hand, eine übernatürliche Einwirkung mehr errathen, als dass sie sichtbar würde, aber die griechische Kunst bildet jede Kraft zu einer vollen sinnlichen Gestalt. Sie verliert damit die Möglichkeit, ein Uebernatürliches anzudeuten, das nur ahnungsvoll, nicht mit leiblichen Augen zu schauen ist, worin der tiefe Sinn der christlichen Darstellungsweise liegt, sie gewinnt aber die volle plastische Deutlichkeit, indem sie die Ursache der dargestellten Wirkung sichtbar und zwar als eine solche sichtbar macht, in welcher wir die Möglichkeit solcher Wirkungen anzuschauen vermögen. Betrachten wir hienach die Vasen, die wir als ächt griechische Monumente zunächst in Betracht zu ziehen haben, so erblicken wir neben der Medea, die das Schwert

---

Epitheton, ein mit — *πους* oder — *ωψ* zusammengesetztes beigefügt, z. B. *δεινόπους ἀρά*. Das Epitheton bewirkt, dass sofort ein konkretes Bild vor unserer Phantasie steht.

1) Eine eingehende Untersuchung über die Einwirkung der Tragödie auf die bildende Kunst würde die interessantesten Resultate ergeben; so z. B. ist die merkwürdige Umwandlung des Dionysos gewiss durch den Einfluss der Tragödie bewirkt. In den Bacchen des Euripides erschien der Gott ganz genau so, wie in der spätern Plastik und wie auf den spätern Vasen, welche noch bis weit in den rothfigurigen Stil hinein nur den bärtigen Dionysos kennen. Jedenfalls können wir in den Kunstwerken kein Beispiel des jüngern Dionysos vor des Euripides Bacchen nachweisen.

schwingt gegen ihr Kind, neben Lykurgus, der Weib und Kind in der Raserei mordet, neben Tereus, der das Schändlichste verüben will, ebenso wie bei dem Muttermörder Orestes dämonische Gestalten, unter deren Macht die betreffenden Figuren gestellt sind. Der Medea des Timomachus konnte kein solcher Dämon zur Seite gestellt werden, denn diese Medea schwankt noch, sie ist noch nicht der dunklen Macht verfallen, die keine Liebe kennt, aber die Medea auf der grossen Vase von Canosa, die wir heranstürmen sehen mit dem nackten Schwert, die ihren Knaben am Haar fasst wie ein Opferthier, ohne Scheu vor dem Altar, auf den er sich geflüchtet, diese Medea ist wirklich von dämonischer Gewalt besessen und darum steht neben ihr der Oistros. Was wir aber auf den Vasen sehen, sollte es den Gemälden der grossen Meister fremd gewesen sein? Es ist zwar nicht ausgemacht, in wieweit die Vasen einen Schluss verstatten auf die uns nicht erhaltenen Meisterwerke der griechischen Malerei; indessen berechtigen doch namentlich die Aehnlichkeiten, die sich zwischen ihnen und dem uns näher bekannten Polygnot herausgestellt haben, zu der Annahme, dass nicht sowohl die ganze Auffassung verschieden war, dass vielmehr nur ein quantitativer, gradueller Unterschied bestand. In unserm Fall dürfen wir um so unbedenklicher von den Vasen auf die Tafelmalerei schliessen, als der Maler durch Hinzufügung solcher Gestalten einen entschiedenen Vortheil erreicht. Denn die Anwesenheit dieser Dämonen macht die von ihnen beherrschten Menschen erst mitleidenswerth. Ein Vater oder eine Mutter, die das Schwert gegen ihr eignes Kind schwingt, ist allein dargestellt immer ein Gegenstand des Abscheus[1]; sie erregt aber sogleich unser Mitleid, sobald der Künstler das schreckliche Beginnen von einem

1) Auf dem schönen Relief bei Welcker A. D. II, 3. 8 sind die den Lycurgus umgebenden Bacchanten und Bacchantinnen die Erklärung für sein rasendes Beginnen; er wollte der bacchischen Raserei, wie Pentheus, Einhalt thun. Anders fasst Welcker die Darstellung.

Dämon gewirkt, also nicht aus ihrer eignen Seele stammend darstellt. Es ist keine Darstellung des Wahnsinns von einem griechischen Meister bekannt[1]; Nearchos hatte den Herkules sowie Timomachus den Ajax[2]) nach der Raserei ge-

1) Denn die insania Orestis des Theon (Plin 35, 144) stellte nach Pseudoplut. de aud. poet. p. 18 A den Muttermord dar.

2) Ueber den rasenden Ajax des Timomachus handelt Welcker Kl. Schr. III. 457 ff., nicht eben bündig, wie mir scheint. Der Gegenstand des Bildes soll nicht der rasende, sondern der gekränkte und darum seinen Tod beschliessende Ajax sein; dies gehe aus einer Stelle Ovid's: sedet vultu fassus Telamonius iram hervor. Zunächst einmal angenommen, dass diese Stelle deutlich den gekränkten Ajax bezeichne, so fragt man doch billig, warum soll diese eine Stelle entscheidend sein gegenüber zwei andern, die beide übereinstimmend den rasenden oder richtiger gerast habenden Ajax angeben. (Die Stelle des Philostratus Vit. Apoll. II, 22: *οὐδ' ἂν τὸν Αἴαντά τις τὸν Τιμομάχου ἀγασθείη, ὃς δὴ ἀναγέγραπται αὐτῷ μεμηνώς* wird übrigens von Welcker nicht richtig construirt; Welcker nimmt *αὐτῷ μεμηνώς* zusammen und übersetzt „sich selbst zürnend"; ich werde wol ohne weitere Begründung *αὐτῷ* zu *ἀναγέγραπται* nehmen, nämlich „der von ihm (dem Timomachus) gemalt ist" und *μεμηνώς* mit gerast habend übersetzen dürfen). Das Wort Ovid's, meint Welcker, werde durch die sinnvolle Art, wie die alten Maler überhaupt ihre Gegenstücke wählten und behandelten, gewissermassen unterstützt. Welcker nimmt nämlich an, der Ajax und die Medea, welche Ovid gleich im folgenden Vers erwähnt, seien Gegenstücke gewesen. Dies ist möglich, wenngleich ich dabei den Einwand nicht zu unterdrücken vermöchte, dass dem sitzenden Ajax nicht wol die stehende Medea correspondiren könne; gesetzt, es war wirklich so, so liefert der gerast habende Ajax, wie mir scheint, ein nicht minder gutes Gegenstück zur Medea. Der Vergleichungspunkt liegt in dem Widerstreit verschiedener Gefühle in beiden (der im gekränkten Ajax nicht vorhanden ist): dort streiten Mutterliebe und Eifersucht, hier Scham und Zorn über die Feinde, die Alles angerichtet haben (wie bei Sophokles). Ovid hatte, heisst es weiter, „ohne Zweifel die Bilder des Timomachus gesehen, da er sie im Gegensatz mit andern unzüchtigen an demselben Ort aufgehängten anführt." Das ist wahrscheinlich, aber ist

malt, aber das Bild des Aristophon: Priamus, Helena, Odysseus, Deiphobus, Dolon und unter ihnen die Leichtgläubigkeit (Credulitas) liefert den äussern Beweis, dass auch in den Bildern der grossen Meister derartige dämonische Wesen nicht fehlten. Aus diesen Gründen muss die Bemerkung des Philostratus, die Erinnys sei wohl auf dem Theater, nicht im Bilde sichtbar, sehr bedenklich erscheinen; je grässlicher die Scene ist — es sind ja schon zwei Kinder getödtet —, um so nothwendiger war eine Figur wie die Lyssa, die bei dem Tragiker auftrat.

Kurz mache ich noch darauf aufmerksam, dass da, wo die Bemühungen der Diener angegeben werden, wieder Er-

---

nicht dieselbe Wahrscheinlichkeit für den Epigrammatisten da, der einen einzelnen Zug im Bilde anführt? Indess ist der Ausdruck Ovid's gar nicht mit Sicherheit so zu verstehen, wie Welcker will. Denn warum kann der Zorn auf dem Gesicht des Ajax nicht seinen Feinden gelten, als denjenigen, die ihn in diese Schmach des Wahnsinns hineingebracht haben? Darauf vermisst man die Antwort und auf das „sedet" des Ovid achtet Welcker nicht, das ich von dem gekränkten Ajax nicht zu erklären vermöchte, das aber herrlich passt auf den Ajax, der nach dem Wahnsinn von körperlicher und geistiger Mattigkeit und dazu von dem Gefühl der Scham überwältigt ist. Sodann ist in dem Epigramm eine Bemerkung, die es wirklich nicht zweifelhaft lässt, in welcher Situation Ajax sich befand, die Bemerkung nämlich, dass sich Thränen im Gesicht des Ajax befanden. Für wen nämlich schickt sich die Thräne? Das wäre ein Ajax, der über die verweigerten Waffen Achill's weinte! Aber edel ist die Thräne an dem Ajax, der weint über seine Schmach, über sein beschimpftes Heldenthum. Tekmessa sagt bei Sophokles, Ajax habe zur Einsicht seiner That gelangt, laut gejammert, wie sie es nie von ihm gehört habe und wie er es nur für feige und kleinmüthige Männer schicklich gefunden. Eben diese herrliche Characteristik des Sophokles, die den Ajax zu einem wahrhaft edlen Helden macht, hatte Timomachus vor Augen, indem er den Ajax mit Thränen im Gesicht malte. Es ist ja auch aus allgemeinen Gründen wahrscheinlich, dass Timomachus nach der Tragödie arbeitete. Die herrlichen Erörterungen Lessing's bleiben somit in voller Wahrheit stehen.

zählung sich findet statt Schilderung. Denn wenn es heisst, die Diener hängen an Herkules, um ihn zurückzuhalten, sodann aber, Herkules schleudere die, welche ihm nahe kommen empor und zertrete sie, so weiss man in der That nicht, was eigentlich dargestellt war.

Die Opfergeräthe sind in unserm Bild auffallend detaillirt angegeben. Alles was zu einem Opfer im wirklichen Leben gehörte, ist vorhanden, selbst die Gerste fehlt nicht. Wozu, fragt man unwillkürlich, dieser mühselige Fleiss? Das Opfer ist hier ja nur ein Nebenumstand, der für sich kein Interesse beansprucht, sondern nur um eines Andern willen da ist. Es dient dazu, uns zu sagen, dass in einer heiligen Handlung der Wahnsinn des Herkules ausbrach, es dient also zur Steigerung des Grässlichen. Denn indem wir die schreckliche That an einem heiligen Ort vorgehen sehen, wo sonst der Friede waltet, indem wir Menschen bluten sehen, wo nur das Opferthier bluten soll, erscheint uns der wahnsinnige Thäter um so wilder und wüthender. Um dies zu erreichen, bedurfte es nur einer Andeutung, oder richtiger es durfte nur eine Andeutung gegeben werden, damit sich nicht als Hauptsache breit mache, was nur untergeordnete Bedeutung hat. Wir fanden diese Ausführlichkeit in untergeordnetem Beiwerk schon oft bei Philostratus, ganz im Gegensatz zu den erhaltenen Denkmälern. Auf Vasen ist nicht selten ein Opfer dargestellt, man vergleiche z. B. die der Göttin Chryse dargebrachten; nie aber wird man Alles dargestellt finden, was in Wirklichkeit zum Opfer gehörte. Wenn nun aber auf Darstellungen des Opfers als solchen genaue Wiedergabe der Wirklichkeit nicht bezweckt wurde, wieviel weniger kann es da der Fall gewesen sein, wo das Opfer nur Nebensache, nur um eines Andern willen da ist. Homer schildert das Opfer mit der detaillirten Treue, die eine wesentliche Eigenschaft des epischen Stils ist; bei ihm finden wir die Dinge, die Philostratus aufzählt und, wie ich nicht im Geringsten bezweifle, von ihm entlehnt hat. Ein Künstler hätte sich begnügt, einen Altar zu malen und etwa ein umgeworfenes Geräth dazu.

VIII.

Schliesslich noch ein paar Beispiele dafür, mit welchem Unverstand Philostratus die Dichter ausschrieb. Auf eine pindarische Stelle geht das Bild des ältern Philostratus (I, 30) zurück, welches den Pelops in seiner Begegnung mit Poseidon darstellte. Pelops erschien in lydischer Tracht mit eben keimendem Bart. So schrieb der Rhetor dem Dichter nach, denn die Kunstwerke stellen den Pelops durchgehends unbärtig dar bis auf ein spätes römisches Sarkophagrelief[1]), das nur für diejenigen Erklärer eine Stütze abgeben kann, welche weder auf Gattung noch Individualität eines Monuments Rücksicht nehmen. Der Grund, aus dem die Kunst abweicht vom Dichter, ist klar. Weil sie in Pelops den zarten Asiaten darstellen will, darum stellt sie ihn, wie den Paris, bartlos dar, wenn auch das Alter des Jünglings den Anfang des Bartes nach der Regel der Wirklichkeit schon erforderte. Aber die Wirklichkeit ist hier keineswegs maassgebend, vielmehr entscheidet der Charakter der darzustellenden Figur. Apollo, Dionysos, Hermes werden in der vollendeten Zeit der Kunst unbärtig dargestellt, obgleich das Alter, in welchem sie erscheinen, in der Wirklichkeit schon Spuren des Bartes zeigt[2]).

---

1) Millin G. M. 133, 521. In den zarten *τουλος* haben sich die beiden Rhetoren übrigens verliebt; wo es nur angeht, wird er angebracht, so bei Memnon (Sen. I, 7), Amphion (Sen. I, 10), Antilochus (II, 7), Orpheus (Jun. 6), Jason (Jun. 7), Hyacinthus (Jun 14). Die Kunstwerke, die uns erhalten sind, stimmen keineswegs überein.

2) Ebenso ist hinsichtlich der Schamhaare keineswegs die Regel der Wirklichkeit das Entscheidende. An einem plastischen Apollo sind sie sehr selten, und doch hätte z. B. der vatikanische Apollo das Alter dazu. Der Apoxyomenos dagegen, der nicht älter ist, muss sie haben. Wenn eine Gestalt in

Aus dem Meer kommt ein goldner Wagen, heisst es weiter, von vier Pferden gezogen. Neben Pelops steht Poseidon, ihn an der Rechten fassend. Es ist Nacht auf dem

---

die Sphäre einer reineren, zarteren Schönheit gehoben werden soll, so lässt man dies Anhängsel irdischer Bedürftigkeit weg, wie an jenem Satyr, den man für praxitelisch hält, an dem Stockholmer Endymion u. s. w. Dem kräftigen Mannesalter dürfen sie natürlich nie fehlen. Was den weiblichen Körper betrifft, so erinnere ich mich in plastischen Darstellungen keines Beispiels, wo sie dargestellt wären, bis auf eine Berliner Gemme, die nicht dieses Argumentes bedarf, um als modern erkannt zu werden. Sie stellt nach Tölken's Vermuthung (IV, 1, 117) den Herkules mit den Töchtern des Thestius dar. (Die weibliche Scham selbst ist in der griechischen Plastik mit Ausnahme der kleinen Bronzen sehr selten (z. B. an einer Nike, die über dem Stier kniet, den sie opfern will,) in griechischer Malerei öfter in mehr oder weniger obscönen Vasenbildern, häufiger aber in etruskischer Kunst dargestellt, besonders auf den Spiegeln, was sehr charakteristisch ist). — Die Haare unter dem Arm sind soviel ich weiss, nur an dem Gallier der Villa Ludovisi ausgedrückt. Vortrefflich, da es sich in dieser Figur nicht um Darstellung eines Ideals, sondern charakteristischer Wirklichkeit handelte. Ebenso sind in dieser Figur, wie an der verwandten Statue des „sterbenden Fechters" die Augenbrauen plastisch ausgedrückt, was bis dahin in der griechischen Kunst nicht üblich war. (Denn aus dem farnesischen Herkules und dem Aesop in Villa Albani, wo sie auch sichtbar sind, zu schliessen, es sei das schon eine Eigenthümlichkeit des Lysippus gewesen, wäre voreilig. In der spätern römischen Zeit werden sie gewöhnlich dargestellt, nicht bloss beim Antinous, aber vorwiegend bei Porträts). Aber nur an dem Mann, nicht an der Frau des Galliers; hier also weicht der Künstler von der Natur ab. Warum? Für den Mann ist es charakteristisch, dass sein trotziges Auge unter buschigen Brauen hervorblitzt, das Weib soll einen zarteren Eindruck machen. Winckelmann war viel aufmerksamer auf solche Einzelheiten, die nur dem Unverständigen Kleinigkeiten sind, als wir; wir sollten aber seine Beobachtungen ergänzen und dann ihren Sinn, den Gedanken zu finden suchen, der in der Thatsache als ihre Ursache

Bilde, nur wird der Knabe von seiner Schulter beleuchtet, wie die Nacht vom Abendstern. Auch bei Pindar bittet Pelops den Poseidon um das Gespann bei Nacht; Philostra-

---

eingeschlossen ist, denn erst dann ist ja ein Werk der Kunst begriffen, wenn das Sichtbare in allen seinen Einzelheiten als nothwendig erkannt ist durch das der Seele des Künstlers zur Verwirklichung vorschwebende innere Bild, durch die innere Kunstform. Ich darf hier noch wol eine derartige Kleinigkeit anfügen. Winckelmann behauptete, die Götter seien ohne Nerven (er meint Adern) und Sehnen gebildet. Am Poseidonsrumpf aus dem Parthenon aber fand man Adern und so rief man: Winckelmann hat Unrecht. Und damit begnügt man sich, als sei die Sache abgethan. Vielmehr kam es jetzt darauf an, Winckelmann's aus einer Fülle von Beispielen abstrahirte Bemerkung zu vereinigen mit der neuen Thatsache und das war leicht, wenn man nur den Sinn der Thatsache zu finden suchte, den Winckelmann im Wesentlichen richtig erkannt hat. Man braucht nur zu lesen, was er gleich weiter bemerkt (Buch 5, Kap. 1 §. 28): „Das Dasein und der Mangel dieser Theile unterscheiden einen Herkules, welcher wider Ungeheuer und gewaltsame Menschen zu streiten hatte, und noch nicht an das Ziel seiner Arbeiten gelanget war, von dem mit Feuer gereinigten und zu dem Genuss der Seligkeit des Olympus erhobenen Körper desselben; jener ist in dem farnesischen Herkules, und dieser in dem verstümmelten Sturze desselben im Belvedere vorgestellt." Sodann macht er darauf aufmerksam, dass sich die Adern in der Blüthe der Jahre wenig äussern. Man muss nun in Hinblick darauf, dass am Fries des Parthenon auch an jugendlichen Figuren die Adern sichtbar sind, sich so ausdrücken: Alle Wesen, deren Natur es bedingt, dass sie sich kleiden in eine reinere, leichtere, gleichsam stofflosere Materie werden ohne Adern vorgestellt, obwohl ihr Lebensalter in Wirklichkeit sie hervortreten lässt. Selbst in leidenschaftlicher Handlung, wo sie beitragen zur Charakterisirung der Leidenschaft, sind sie wol nur dem Stande voller Manneskraft eigen. Jedenfalls ist die Nachahmung der Natur nicht das Entscheidende, sondern die Idee, der Charakter der Figur baut sich seine Gestalt.

tus entlehnt den Zug ohne ihn zu verstehn, denn er hebt ihn auf durch die leuchtende Schulter des Knaben, die er aus einer vorhergehenden Stelle desselben pindarischen Gedichtes aufnahm. Pindar lässt Gott und Mensch in nächtlichem Dunkel verkehren nach seiner hohen Anschauung vom Göttlichen. Bei Homer findet ein unbefangener Verkehr statt zwischen den Göttern und ihren Lieblingen, nach Pindar's Anschauung dagegen ist das menschliche Auge zu schwach, um den Anblick der Gottheit zu ertragen und ebendarum sucht Pelops den Poseidon, Jamus den Apollo zur Nachtzeit auf. Die Kunst muss natürlich die homerische Anschauung festhalten, Philostratus schrieb dem Pindar gedankenlos nach.

In dem „die Horen" betitelten Bilde des ältern Philostratus (II, 34) heisst es: Die Frühlingshoren befinden sich über Hyacinthen und Rosen, die des Winters über lockerem Land, die herbstlichen über Reben, die blonden Horen des Sommers aber wandeln auf dem Haar der Aehren, ohne es zu brechen oder zu biegen, sondern sie sind so leicht, dass die Saat sich nicht einmal neigt.

Wir wollen uns die Zahl der Horen gefallen lassen[1]), obwohl die Kunst für jede Jahreszeit nur einen Repräsentanten hat, es kommt mir hier nur an auf das über die sommerlichen Horen Gesagte. Homer erzählt von den wunderbaren Füllen, die der Windgott Boreas mit den Stuten des Königs Erichthonius gezeugt hatte, dass sie, so oft sie hüpften über das nahrunggebende Feld, oben über die Frucht der Aehren

1) Welcker (zu Sen. II, 3 p. 57, 15) nimmt hier und an vielen andern Stellen den Plural für den Singular nach einem „idiotismus rhetoricus." Nach demselben Prinzip sollen mit den Ausdrücken ἀγέλη, πλῆθος nicht Viele, sondern Wenige gemeint sein. Die Voraussetzung, dass Philostratus Wirkliches sah, ist wieder der Grund solcher Willkür.

hinliefen, ohne sie zu brechen. Dies Wunder ist begreiflich an Sprösslingen des Windgottes; wie der Vater über die Aehren hinfährt, ohne sie zu brechen, so die Abkömmlinge, deren sturmgleiche Schnelligkeit dadurch ausgedrückt werden soll. Desselben Bildes bedient sich Hesiod, um die Schnellfüssigkeit des Iphiklos zu malen, und Virgil sagt von der Volskerführerin Camilla, die nicht weiblicher Arbeit nachging, sondern gewohnt war, harte Schlachten zu ertragen und im Lauf der Füsse den Winden zuvorkommen, sie würde eben über die Halme selbst einer unversehrten Saat hinlaufen, ohne die zarten Aehren zu verletzen. Virgil ahmt offenbar nach, nur stellt er charakteristisch genug als blosse Möglichkeit hin, was Homer als wunderbare Thatsache einfältig berichtet[1]).

Dass Philostratus eine dieser drei Stellen vor Augen hatte, ist nicht zu läugnen, er verstand sie nur nicht und steigert das Bild ins Absurde. Nicht die Leichtigkeit, sondern die höchste Schnelligkeit, die windschnelle Bewegung, die über den Boden hinfährt und ihn kaum berührt, wollen jene Dichter mit ihren Schilderungen veranschaulichen, sodann sagen sie nur, dass die Aehren nicht gebrochen wurden von den darüber Laufenden. Philostratus aber lässt die Aehren, ja das Haar der Aehren sich nicht einmal neigen unter den Füssen der Horen und eben durch diese Steigerung wird das ganze Bild absurd.

Doch wir wollen uns das Bild noch gemalt denken, Welcker nennt es ein opus elegantissimum. Dass die Horen, obgleich flügellose Wesen, wie aus den Worten des Schriftstellers hervorgeht, in der Luft schweben, möchte man sich allenfalls gefallen lassen, wiewohl es der Sitte der guten Kunst widerstrebt[2]). Denn auch das göttliche Wesen denkt sich die alte Kunst mit physischer Schwere ausgestattet[3]),

1) Virg. Aen. 7, 809. Hesiod. Fr. 221 Göttling Hom. Il. 20. 227.

2) Tadelnswerth scheint mir der Mars, der auf einem Gemälde der Titusthermen zur Ilia herabschwebt (Müller II, 23, 253).

3) Der auf dem Meer wandelnde Christus hat keine Analogie in der alten Kunst.

es bedarf der Flügel, wenn es sich über dem Erdboden bewegen will[1]). Aber darin liegt das Anstössige des Bildes, dass das Feinste und Zarteste, die Spitzen der Aehren, die dem leisesten Windhauch weichen, so mit den Horen in Verbindung gesetzt sind, dass wir sie als Stütze derselben fassen müssen und doch nicht fassen können, weil sie ganz ihre Natur verläugnen. Die Horen haben eine Stütze und haben sie auch wieder nicht, insofern diese Stütze nicht Stütze sein kann, ja nicht einmal versucht es zu sein. Dieser Widerspruch ist es, der den Hauptanstoss erregt.

1) Die Selene auf gemalten Darstellungen des Endymion erregt die Vorstellung, als würde sie getragen von ihren wallenden Gewändern.

Zweiter Abschnitt.

Die eignen Erfindungen der Philostrate.

I.

Die Fehler, die wir im Vorgehenden an den Bildern der Philostrate hervorhoben, waren in der Regel veranlasst durch falsche Dichternachahmung, in einzelnen Fällen sahn wir indess schon den Rhetor selbständig operiren, eigne Zusätze machen zu dem überlieferten Mythus. Diese eignen Zusätze und Erfindungen der Philostrate, die aus ihrer Belesenheit oder Phantasie stammen, bilden das Thema des zweiten Abschnittes. Es sind deren nicht wenige, besonders bei dem älteren Philostratus. Das ist nämlich ein charakteristischer Unterschied des ältern und jüngern Philostratus, dass ersterer durchaus selbständiger, erfinderischer, letzterer weit abhängiger ist von dem überlieferten Mythus; man vergleiche nur das zweite, vierte, fünfte, sechste seiner Bilder. Leicht begreiflich, da er Nachahmer ist, wie er selbst in seinem Vorwort gesteht. Bei dem jüngern Philostratus begegnen wir daher nur einem einzigen Bilde, das nicht auf mythischer oder historischer Grundlage beruhend eine freie Erfindung des Rhetors zu sein scheint. Der ältere hat deren nicht wenige und zeigt in seinen Zusätzen eine originellere Geschmacklosigkeit. Wir werden nun wie oben dies Eigne der Rhetoren messen an der erhaltenen Kunst und an der Theorie der Kunst überhaupt; die Fehler lassen sich wie dort in bestimmte Klassen bringen. Wir beginnen mit dem Punkt, den wir auch oben voranstellten, mit den Fehlern gegen die hinsichtlich der Gewandung befolgte Sitte der Kunst.

Der ältere Philostratus beschreibt (I, 16) folgendes Bild: Die Werkstatt des Dädalus ist dargestellt. Um ihn stehn Statuen herum; er verräth in seinen klugen Mienen den

Athener, auch in seiner Tracht, er trägt nämlich einen abgeschabten Mantel von dunkler Farbe und ist baarfuss. Man sieht ihn mit der Zusammenfügung der Kuh beschäftigt; neben ihm arbeiten Eroten. Einige bohren, andre glätten, noch andre suchen das Gleichgewicht zu ermitteln. Zwei sind beim Sägen beschäftigt: einer steht auf der Erde, der andre hoch auf der Maschine, und so führen sie die Säge durch das Holz[1]). Pasiphae aber sieht draussen unter der Rinderheerde nach dem Stier aus in dem Wahn, sie werde ihn zu sich heranziehn durch ihre Gestalt und glänzende Gewandung. Der Stier aber, Führer der Heerde, schöngehörnt und weiss, blickt heiter auf seine Kuh, die ganz weiss ist mit schwarzem Kopf. Sie will aber den Stier nicht, sie hüpft wie ein Mädchen, welches der Zudringlichkeit des Liebhabers entrinnt.

Dädalus, sagt der Rhetor, war bekleidet mit einem dunkeln τρίβων, was ich durch Mantel übersetzt habe. Denn unter τρίβων wird immer das Obergewand der Männer, also das, was wir Mantel nennen, verstanden, der τρίβων ist nur eine besondere Art desselben und zwar der Qualität nach unterschieden, er bezeichnet nämlich ein dürftiges, abgeschabtes Obergewand[2]). Darum tragen ihn die einfachen Menschen der alten Zeit, dann die Spartaner in Einklang mit der Einfachheit ihrer Sitten und in Athen diejenigen, welche spartanische Sitten nachahmten, besonders aber die Philosophen seit Sokrates, als Gegner des Luxus. Philostratus giebt ihn (II, 32) auch dem Themistokles: „ein Mann recht attisch mit dem Tribon gekleidet.“ Muss nicht eine solche Tracht an dem Handwerker Dädalus im höchsten Grade auffallen?

---

1) „Der eine hat sich geneigt um sich wieder zu erheben, der andre hat sich erhoben um sich zu neigen.“ Diese Worte will Lindau als unächt streichen, „denn beide Säger müssen sich gleichzeitig neigen und aufrichten.“ So ist es allerdings in der Wirklichkeit und sonach im Kunstwerk, aber wir dürfen ja nicht die Voraussetzung machen, dass Philostratus Geschehenes beschreibe.

2) Man vgl. besonders K. F. Hermann's Privatalterth. §. 20, Anm. 14,

Man sehe die vielen Darstellungen von Zimmerleuten und Schmieden durch, den Bau der Argo, die Arbeiten des Hephästos, des Epeios, des Dädalus, man wird immer finden, dass der Werkmeister die Tracht des Handwerkers, den Chiton, der die rechte Schulter frei lässt, einzeln auch einen blossen Schurz um den Leib trägt. Und natürlich, der Handwerker muss leicht gekleidet sein. Freilich supplirt man an unsrer Stelle, der Tribon sei hoch geschürzt gewesen, offenbar wieder desswegen, weil man ein wirkliches Bild annahm, gewiss nicht im Sinne des Philostratus, der gar nicht an den Handwerker, sondern nur an den Athener Dädalus denkt, wie seine Worte deutlich beweisen; aber es sei einmal so, immer ist der τρίβων ein Obergewand, also ein Kleidungsstück, das für einen Handarbeiter gar nicht existirt. Oder meint man, der τρίβων erschien auf dem Bild als ein blosses Tuch um die Hüften gebunden, so frage ich eben, wie Philostratus das einen τρίβων nennen konnte. Die Sache ist, wie mir scheint, klar genug: Philostratus hatte von dem τρίβων als einem specifisch attischen Kleidungstück gelesen und nun gibt er es dem Athener Dädalus ohne sich weitere Gedanken zu machen.

Die Kuh war im Wesentlichen fertig; so scheinen die Worte des Schriftstellers anzudeuten und so war es nothwendig um zu begreifen, was Dädalus und Pasiphae mit einander zu thun haben. Nichtsdestoweniger aber sind noch zwei Eroten beschäftigt, einen Balken zu zersägen. Wozu nun, fragt man, wenn die Kuh schon Gestalt hat, eine Arbeit, die da am Platz ist, wo das anzufertigende Ding noch ohne alle Gestalt ist? Denn das Sägen mittelst eines Gerüstes geschieht bekanntlich bei dicken Balken, die der Länge nach zu Brettern durchschnitten werden sollen [1]). Wenn man die auf Dädalus und Pasiphae bezüglichen erhaltenen Monumente [2])

1) Der Vorgang ist dargestellt auf dem merkwürdigen pompejanischen Bild, das zuletzt in der Archaeol. Ztg. VIII (zu Taf. 17) besprochen ist.

2) Sie sind zusammengestellt von O. Jahn Archaeol. Beitr.

vergleicht, so wird zwar auch noch gearbeitet an der Kuh, aber es ist die letzte Arbeit an dem im Wesentlichen vollendeten Werk.

Wie Philostratus die beiden sägenden Eroten beschreibt, was er von ihrem Athemholen sagt, das lese man bei ihm selber nach; es ist so seine Art, Dinge, die sich von selbst verstehn und die Niemand zu wissen begehrt, mit einer wirklich widerlichen Ausführlichkeit zu beschreiben.

Der Stier allein genügt dem Philostratus nicht, der einem Künstler genügen würde und dem Verfertiger eines pompejanischen Bildes genügte. Eine ganze Heerde ist anwesend und der von der Pasiphae geliebte Stier verfolgt eine Kuh. Wie gemein wäre die griechische Kunst, wenn dies Bild wirklich gemalt gewesen wäre! Statt das Objekt der Liebe in der Ferne zu zeigen, nur als erklärenden Grund für die Betrübniss der Pasiphae, erscheint sie hier als die unglückliche Nebenbuhlerin einer Kuh, eines bloss von sinnlichem Trieb erfüllten Geschöpfes!

Die Kuh, welche der Stier verfolgt, ist schwarz mit weissem Kopf. Aehnliches dichtet der Rhetor auch an andern Stellen. In dem Bilde der Eberjagd (I, 28) befand sich ein Pferd, weiss mit schwarzem Kopf, ein andres (II, 5) war oben schwarz, an Beinen und Brust weiss, und eine Centaurin (II, 3) hatte den menschlichen Theil weiss, den thierischen schwarz. Diese wunderbare Centaurin werden wir später noch genauer betrachten, ich muss es aber schon hier aussprechen, dass alle diese Angaben nur dem albernen Rhetor angehören, der nach Besondrem suchte. Es ist immer ein seltnes Naturspiel, das solche Zeichnungen hervorbringt, wie die angegebenen, und eben solche auffallende

---

p. 237 ff., wozu die von Visconti Opere varie II, p. 253 u. 312 erwähnte Gemme und dann das im Bullet. Nap. IV, 92 beschriebene pompejanische Bild hinzu kommt. Was übrigens die Aehnlichkeiten betrifft, die zwischen diesem und dem philostratischen Bild an der letztern Stelle gefunden werden, so glaube ich vor denkenden Erklärern nicht nöthig zu haben, näher darauf einzugehn.

Seltenheiten muss der bildende Künstler vermeiden, weil er uns die Frage nicht beantwortet, wozu es denn eines so gar besondern Thieres bedurfte und weil eine solche Effekthascherei in einer untergeordneten Partie der Darstellung demjenigen, worauf das Interesse ruht, nichts weniger als förderlich ist.

Ein Bild des jüngern Philostratus (n. 15) stellt die kalydonische Eberjagd dar, an einige erhaltene Darstellungen hinsichtlich der Figuren erinnernd[1]), worauf aber kein Gewicht gelegt werden kann, weil die Figuren des Bildes — Atalante, Meleager, Peleus und Käneus — auch im Mythus hervorgehoben sind, also ebensogut aus diesem entlehnt sein können. Dagegen steckt in der Beschreibung der Atalante vielleicht die Reminiscenz eines wirklich gesehenen Kunstwerks, da sie in der Tracht, die ihr Philostratus giebt, in den erhaltenen Kunstdarstellungen zu erscheinen pflegt. Desto auffallender aber ist der Meleager. Der Rhetor beschreibt zuerst in der ausführlichsten Weise alle Körpertheile desselben, so dass man glaubt, er sei nackt vorgestellt, aber dann erfahren wir, das er Chiton und Chlamys trug. Er weicht darin, wenn ich nicht irre, von allen Darstellungen des Meleager als Siegers über den Eber ab; schon in dem ältesten Vasenstil ist Meleager nackt dargestellt, so wie es allein schicklich ist. Denn wenn überhaupt die Nacktheit für jugendliche Heroen die gewöhnliche Erscheinungsform

1) Man vgl. namentlich das schöne jetzt in's Berliner Museum übergegangene Terrakottarelief bei Jahn Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1848 p. 123 ff., zu dessen Erklärung ich nur hinzufüge, dass das Schwert in der Hand der Atalante und die Doppelaxt in der Hand des Meleager sich einfach, wie mir scheint, durch die räumlichen Verhältnisse der Komposition erklären; der Bogen als eine in die Ferne wirkende Waffe, selbst die Lanze passt nicht so gut wie die Doppelaxt für den gegebenen Raum.

ist[1]), so ist sie besonders da nothwendig, wo lebhafter Kampf die Glieder spannt. Nur durch die Anschauung des unverhüllten Körpers wird uns die Kraft des jugendlichen Helden deutlich, die sich hier erprobt, und wir begreifen, dass ihm der Sieg zufällt. Es könnten, wie ich nicht läugne, von einzelnen Vasenbildern Analogien für den Meleager des Philostratus entnommen werden, aber der grossen Menge der Kunstdenkmäler, der Sitte der Kunst gegenüber bleibt er eine durchaus auffallende Erscheinung[2]).

Auch das Bild des Amphiaraus (Sen. I, 27) kann hier besprochen werden, wenn es auch noch mehrere andre Seltsamkeiten enthält. Der Rhetor sagt:

Das Zweigespann (denn mit vier Pferden zu fahren, war noch nicht Sitte in der heroischen Zeit, den kühnen Hektor etwa ausgenommen) trägt den Amphiaraus, der mit Binden und Lorbeer unter die Erde flieht. Er ist bewaffnet mit Ausnahme des Helms, denn sein Haupt weiht er dem Apollo, heilig und seherisch blickend. Auch Oropus ist da, ein Jüngling unter bläulichen Weibern — das sind Meere — und die Denkhöhle des Amphiaraus, eine heilige und göttliche Schlucht. Dort ist auch die Wahrheit mit weissem Gewande und das Thor der Träume. Und Oneiros ist dort

---

1) Vgl. den Excurs V.

2) Von Ankäus sagt der Rhetor: *ἀθρόον ἐκρέων τὸ αἷμα καὶ ἐς πολὺ ἀνερρωγὼς τοῦ μηροῦ.* Da ist wieder das Gefallen an dem Widerwärtigen, das so ganz der griechischen Kunst fremd ist. Von dem getroffenen Eurypylos heisst es (Jun. 10): *κρουνηδὸν ἐκχεῖται τὸ αἷμα*, von dem getroffenen Achelous (Jun. 4): *αἵματος ἤδη μᾶλλον ἢ νάματος ἀφίησι κρουνοὺς ἀπαγορεύων.* Aehnlich sagt der ältere Philostratus (I, 29) von dem durch Perseus getödteten Seeungeheuer: *ἐμπλημμυροῦν πηγαῖς αἵματος, ὑφ' ὧν ἐρυθρὰ ἡ θάλασσα*, obwohl Perseus gar kein Schwert, sondern nur das Medusenhaupt hat. Solche Darstellungen erinnern an die Art der Mordgeschichten auf Jahrmärkten.

in lässiger Gestalt und hat ein weisses Gewand über einem schwarzen und ein Horn in den Händen.

Dem gerüstet hinunterfahrenden Amphiaraus ist allerdings ein spätes römisches Relief zu vergleichen; die Sitte der griechischen Kunst lernt man aus einem Relief von Oropus und aus einem Monochrom von Herkulanum: beide stellen den Amphiaraus nackt dar[1]).

Der Helm fehlt ihm, dagegen trägt er Binden und Lorbeerkranz; es sieht aus, als habe er sich festlich kostümirt für die Hinunterfahrt in die Erdschlucht. Binden und Lorbeerkranz? die ja dasselbe bedeuten? Auf den Monumenten finden wir eins oder das andre, nicht beide zusammen dargestellt[2]); Philostratus bringt sie beide an, wie er oben dem Eros Bogen und Fackel gab, die beide ihm zukommen, aber nicht zu gleicher Zeit.

Heilig und seherisch blickend fährt Amphiaraus unter die Erde. Wie unnatürlich! Denn welcher Mensch bebte nicht, wenn die Erde sich vor ihm aufthut! Was menschlich wahr ist, das zeigt jenes griechische Relief: Wie von einem plötzlichen Anblick getroffen, der allen Muth bricht, sinkt dem Seher der Kopf auf die Brust herab, wie zurückbebend erscheint der ganze Körper, die Knie wanken, sie sind eingeknickt, so dass kraftlos der Mann herabsinken würde, wenn nicht die Hand den Rand des Wagens umfasst hielte[3]). Das Auge des Sehers erblickt die gähnende Erdtiefe, sein Geist aber weiss, dass es kein Entrinnen giebt. Darum bricht die Gestalt so kraftlos zusammen, um so rührender, als sie in lieblicher Jugend und Schönheit erscheint.

Von Stellung und Geberden des Amphiaraus sagt der Rhetor kein Wort, auch die Figur der Wahrheit wird nicht näher beschrieben. Diese Verschwiegenheit beobachtet Phi-

---

1) Die Abbildungen s. b. Overbeck Gall. Taf. VI n. 6. 7. 9.

2) Nur die Sieger in den Wettspielen sind mit Kranz und Tänie zugleich geschmückt, wie man einzeln auf Vasen dargestellt sieht. Das hat bekanntlich seinen guten Grund.

3) Vgl. die Beschreibung Welcker's A. D. II, p. 176 ff.

lostratus in vielen Bildern; sie ist sehr begreiflich, wenn meine Annahme, dass er nichts Wirkliches sah, richtig ist.

Amphiaraus fährt auf einem Zweigespann, denn, sagt der Rhetor, in der heroischen Zeit war das Viergespann noch nicht üblich. Hier bringt die Belesenheit den Philostratus zu Fall, denn die Kunst weicht hier ab von der Poesie, sie lässt die Heroen auf Viergespannen fahren[1]). Sie kehrt sich nicht an historische Treue, sondern begeht unbedenklich einen Anachronismus, weil sie die herrliche stattliche Erscheinung eines Helden besser durch das Viergespann ausdrücken kann. Es ist das eine so allgemeine Sitte, dass ich mich durch das erwähnte römische Relief, wo Amphiaraus auf einem Zweigespann fährt, um so weniger irre machen lassen kann, als der besondere Charakter dieses Reliefs die Abweichung erklärt. Sie ist nämlich, wie ein Blick auf die Abbildung lehrt, durch Raumnoth veranlasst, worin ja so viele Besonderheiten der römischen Sarkophagreliefs ihre Erklärung finden.

Der Wagenlenker wird nicht erwähnt[2]), den wir auf den Monumenten, allerdings wieder mit Ausnahme eben jenes römischen Reliefs finden. Wer aber mit dieser Gattung von Kunstwerken vertraut ist, der wird auch nicht in diesem Punkt das Relief als Stütze des philostratischen Bildes anführen wollen. Auf einem andern Sarkophagrelief ist der Wagenlenker mitsammt dem Wagen des Oenomaus weggelassen; der Raum ist voll, dachte der Steinmetz und so mag er wegbleiben[3]). Philostratus aber liess den Baton ohne

---

1) Oenomaus fährt auf dem Kypseloskasten nach epischem Gebrauch mit zwei Pferden; ich glaube nicht, dass Jemand dies als Stütze des philostratischen Gemäldes geltend machen möchte.

2) So wenig wie Myrtilos auf dem Bild des gestürzten Oenomaus (Sen. I, 17) als anwesend erwähnt wird.

3) Ich meine den Sarkophag aus Mons Archaeol. Ztg. 1855 Taf. 80, worüber ich Hrn. Roulez noch ein paar Worte entgegnen möchte, der mit mir zugleich das Monument besprochen hat und sich in der Arch. Ztg 1857 p. 27 ff. wegen

Zweifel deswegen weg, weil die Schriftsteller, aus denen er schöpfte, wenn sie von dem Ende des Amphiaraus sprechen, begreiflicherweise nur den Seher allein erwähnen; ihre Hörer wussten ja, dass jeder Heros seinen Wagenlenker hat und ergänzten ihn daher stillschweigend, oder wenn sie es nicht thaten, so konnte das dem Dichter ganz gleichgültig sein. Der Maler dagegen kann natürlich nicht den Baton ergänzen lassen.

Die Meerweiber fügte der Rhetor gewiss nur desswegen hinzu, weil Oropus in der Nähe des Meeres lag. Die Lokalgottheit Oropus allein genügte ihm nicht, er fügt noch einige Figuren hinzu, die nur ein geographisches Interesse befriedigen können. Ebenso, nur noch schlimmer macht er's auf dem Bilde des Palämon, das wir im Folgenden betrachten werden. Uebrigens verstehe ich nicht, wie die „bläulichen Weiber" (*γλαυκὰ γύναια*) zu denken sind. Das Meer ist allerdings bläulich, wenn aber der Rhetor das Epitheton des Meeres auf die Meerweiber überträgt, so kann man nicht anders glauben, als dass ihre Hautfarbe der des Meeres glich.

---

einiger ihm von mir nachgewiesener Irrthümer theils zu entschuldigen, theils zu vertheidigen sucht. Die Entschuldigungen wären um so besser unterblieben, als die Gründe, die ihn zu der unrichtigen Erklärung veranlassten, Gegengründe hätten sein sollen; wenn er aber am Schluss derselben bemerkt, „es bleibt mir nur übrig, was Hr. Friederichs zu thun versäumt hat, die Abwesenheit des Wagenlenkers des Oenomaos als einen sehr beachtenswerthen Umstand auf unserem Basrelief hervorzuheben" — ist auch das Fehlen des Wagens „ein sehr beachtenswerther Umstand"? — so muss ich ihm bemerken, dass ich das gar nicht hervorgehoben haben möchte und dass ich bedaure, dass Hr. Roulez das hervorgehoben hat, weil er dadurch beweist, dass er mit dem Charakter der Sarkophagdarstellungen wenig vertraut ist. Für ihn scheint auch die erste Regel der Kunsterklärung, erst den Charakter eines Monuments zu begreifen, ehe man zu deuten anfängt, nicht zu existiren. Doch seine Entgegnung würde noch zu anderen Bemerkungen Veranlassung geben, die ich hier unterdrücken muss.

Um die Wahrheit der ertheilten Orakel zu bezeichnen, ist die personificirte Wahrheit anwesend; da es Traumorakel sind, so bringt der Rhetor den personificirten Oneiros hinzu und dabei fällt ihm dann die homerische Stelle von den zwei Traumarten und Traumthoren ein. Gleich bringt er sie an und — obgleich die Wahrheit ja schon da ist — um zu bezeichnen, dass die in der Amphiarausgrotte gesandten Träume wahre Träume sind, die nach dem Homer aus Thüren von Horn hervorkommen, giebt er seinem Oneiros — ein Horn in die Hände, „als demjenigen, der die Träume durch die wahre Thür heraufführt.“ Der alte Heyne verwunderte sich sehr darüber, Welcker äussert sich gar nicht.

Dies Bild, das übrigens noch lange nicht das absurdeste ist, kann das Verfahren des Rhetors besonders deutlich machen. Seine Lektüre und sein Calcul, wenn man so sagen darf, liegen überall klar vor Augen.

II.

Zahlreich sind die Fehler der Philostrate gegen die Allegorie. Ein ganzes Nest davon ist das Bild der Palästra (Sen. II, 32):

Das Land ist Arkadien und zwar die schönste Landschaft Arkadiens, die wir Olympia nennen, so beginnt der Rhetor, denn er weiss immer, was nach unsern Anschauungen und Kenntnissen von alter Kunst merkwürdig genug ist, das Lokal der Handlung ohne Bedenken zu benennen, auch da, wo es nicht im Mythus gegeben ist. Auf diesem Raum befindet sich die männliche Jungfrau Palästra, umspielt von Kindern — man weiss nicht, ob Mädchen oder Knaben — den personificirten Ringergriffen[1]). Die Gestalt der Palästra ist schwankend zwischen Jungfrau und Ephebe; das Haar ist zu kurz, um es aufzuflechten, und die Brüste haben wenig Schwellung wie an einem zarten Knaben; ihre Haut ist von der Sonne gebräunt. Sie sitzt züchtig da mit einem Oelzweig in dem nackten Busen.

Betrachten wir zunächst die Figur der Palästra. Es ist ein Mädchen in blühenden Jahren, nur fehlt der Busen, der zu diesen Jahren gehört. „Sie lobt nichts Weibliches", sagt der Rhetor zur Motivirung des fehlenden Busens. O über solche Albernheit! Als ob das Mädchen dadurch an dem Charakter der Männlichkeit verlöre, wenn sie die Fülle des

---

1) Jacobs versteht wie O. Müller Archeol. §. 406, 2 unter den *παλαίσματα* die varia genera certaminum, was schon die Bedeutung des Worts unmöglich macht. Dieser Irrthum veranlasste Ersteren weiter, die Worte *κράτιστον μὲν γὰρ δὴ τὸ ξυνημμένον τῇ πάλῃ* ganz falsch zu deuten auf das Pankration. Vielmehr ist der Sinn: *κράτιστον μὲν γὰρ δὴ τὸ ξυνημμένον* (*πάλαισμα*, das Verschlungensein) *τῇ πάλῃ*. Welcker (A. D. I, 488) fasst die *παλαίσματα* vollkommen richtig als „Stellungen des Ringspiels."

Busens hat, welche ihr Alter erfordert. Worin liegt hier der Fehler? Dass der Rhetor um des Allegorischen willen die Gestalt zu einer Ungestalt macht. In dem Glauben, ein schwellender Busen schade dem Eindruck der Kraft und Rüstigkeit, den die Palästra machen soll, bindet er uns ein erwachsenes Mädchen ohne Busen auf. Die allegorische Figur ist wie jede andre Figur durch die von der Natur gegebenen Formen gebunden; nur der Charakter derselben ist abhängig von dem darzustellenden Begriff. Ein Künstler hätte der Palästra gewiss einen vollen kräftigen Busen gegeben, wie einer Amazone oder Roma, er hätte ihr auch wol das längere weibliche Haar gelassen, nur dass er es nicht herabhängend, sondern aufgebunden gemalt haben würde. Wie merkwürdig sind sodann die Attribute der philostratischen Palästra! Ein Künstler, glaub' ich, hätte ihr dieselben Attribute gegeben, die der Palästrit hat, Oelflasche und Striegel. So wenigstens verfährt die Kunst alter und neuer Zeit bei dergleichen Personifikationen. Die allegorischen Figuren der Künste haben die Attribute des Künstlers, wofür schon das Alterthum ein Beispiel gibt, wenn das pompejanische Bild, auf welchem eine weibliche Figur mit den Geräthen des Enkausten, wie es scheint, dargestellt, von Welcker[1]) richtig auf die personificirte Enkaustik gedeutet ist. Und noch näher kommt die Statue des personificirten Agon in Olympia[2]), welcher Springgewichte in den Händen trug, also ein Geräth des Wettkämpfers. Wäre die Palästra in dieser Weise dargestellt, dann wäre der Sinn der Figur deutlich gewesen; die Frau mit dem Oelzweig aber — der, wie der Rhetor erklärt, auf den Gebrauch des Oels beim Ringen sich bezieht — kann Niemand Palästra nennen, nur derjenige, der sie erfand.

Noch auffallender ist die Darstellung der Ringergriffe als personificirter Wesen. Können denn überhaupt die Ringergriffe personificirt werden? Nur dasjenige kann personi-

1) Kl. Schr. III p. 426.

2) Pausan. V, 26, 3.

ficirt werden, dem ein fester Begriff zu Grunde liegt, nicht das, was zufällig ist und wechselnd. Und gesetzt ein Künstler machte den Versuch, so würde er ganz anders verfahren als Philostratus, dessen Kinder Niemand für allegorische Wesen halten kann. Wären sie dargestellt jeder einen bestimmten Griff machend, der oft vorkam oder gelehrt wurde, so käme eine, wenn auch absurde, doch verständliche Darstellung heraus; jetzt aber, da sie um die Palästra herumhüpfen, verdunkelt die Handlung des Hüpfens ganz und gar ihr Wesen, d. h. den Ringergriff, dessen Darstellung sie sind. Wie soll man sie daher für etwas Andres halten, als für ganz gewöhnliche Kinder? Was aber sollen dann diese Kinder auf dem Bilde?

Ein andres Bild des ältern Philostratus (I, 2) stellte den Komos dar, die Festlust, die nach dem Gelage noch herumschwärmt und Ständchen singt, und zwar sowohl personificirt, als in ihrer realen Erscheinung. Man sah den Komos als Knaben gebildet, dem Jünglingsalter nahe, wie er dastand mit einem Jagdspeer in der einen, mit einer Fackel in der andern Hand, eingeschlafen, den Kopf auf die Brust neigend. Auf demselben Bild erblickte man den realen Komos, einen Schwarm von Männern und Weibern in lärmendem Aufzug. Betrachten wir zunächst den personificirten Komos.

Er schläft — gleich dieser Umstand ist auffallend. Man höre folgende treffende Bemerkung Lessing's [1]: „Die Kunst kann, bei Personificirung eines abstracten Begriffes, nur bloss das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken, auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen sein würden, muss sie Verzicht thun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an der Kenntlichkeit zuerst

1) Wie die Alten den Tod gebildet, im fünften Band p. 315 der ges. W. Vgl. den Laokoon Cap. VIII.

gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personificirten, abstracten Begriff in die Classe handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermassen wider diesen Begriff selbst handeln lassen und ihn in allen den Modifikationen einführen, die ihm irgend ein einzelner Fall gibt, ohne dass wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.“ Dieser Satz ist, wie mir scheint, so einleuchtend durch sich selbst, dass er der Beispiele nicht bedarf. Wenn ein Künstler den Komos, die schwärmende Weinlust, personificirt darstellen will, so kann er ihm nur die Züge geben, die der Sache selbst wesentlich eigenthümlich sind. Kann er ihn schlafen lassen? Freilich kann es in der Wirklichkeit vorkommen, dass Einer in dem lustigen Schwarm müde wird, und ein Maler, der in dem real dargestellten Komos so malte, wäre nicht zu tadeln, aber für den Begriff des Komos, welchen die Personifikation darstellen will, ist das Schlafen nicht nur zufällig, sondern entgegengesetzt. Der Komos soll als schwärmender, nicht als schlafender Jüngling dargestellt sein, sonst kennt ihn Niemand. Die Figur des Philostratus trug ferner einen Jagdspeer. Der Rhetor dichtete so, weil er gelesen hatte, dass blutiger Hader oft bei solchen Schwärmereien ausbrach. Das kam in Wirklichkeit vor, ist aber für die Darstellung des Begriffs zufällig, ja entgegengesetzt. In einem Jüngling mit Jagdspeer kann Niemand einen Komos erkennen [1]).

In der erhaltenen Kunst ist der Komos eine sehr seltene Erscheinung. Auf Vasen findet man zwar häufig einen Silen mit der Beischrift κῶμος, aber dieser Silen ist gar nicht als eine allegorische Figur aufzufassen. Er ist es so wenig, wie die ihn begleitenden Satyrn und Bacchantinnen, denen ähn-

1) Grade an dies Bild knüpfen sich mehrere sehr merkwürdige Vermuthungen, natürlich auf der Voraussetzung beruhend, dass den Bildern Wirklichkeit zu Grunde liege. Ich bemerke nur, dass Welcker meint, unter προβόλιον sei ein besondres Kleidungsstück zu verstehn, obwohl das Wort bei demselben und auch bei andern Schriftstellern Jagdspeer bedeutet (vgl. die Note von Jacobs).

liche Namen beigeschrieben sind. Wenn wir Namen begegnen, wie Wein, Süsswein, Tanz, Muthwille, und ferner bei Weibern solchen wie Friede, Meeresstille, Frohsinn, Gesang, Reife, so ist durchaus nicht aus diesen Namen zu schliessen, dass die Personen, die sie tragen, allegorische seien. Sie sind gar nicht als solche gekennzeichnet vom Künstler, der Komos z. B. ist ein Satyr unter mehreren ohne auszeichnende Characteristik, ohne allegorische Individualität. Vielmehr beabsichtigten die alten Maler mit diesen Ueberschriften gleichsam den ganzen Vorgang zu beleben, indem sie uns mit Worten die Mächte nennen, die in solchem Kreise herrschen. Wir sollen lebendig empfinden, dass Frohsinn und Muthwille das Lebenselement dieser Figuren sind, aber als Personifikationsversuche abstracter Begriffe dürfen diese Darstellungen nicht genommen werden, dazu fehlt es an aller und jeder Andeutung [1]). Eine ächt allegorische Darstellung des Komos findet sich allerdings auf einer Vase [2]), die sich weil allegorisch, von den *Κῶμος* genannten alten Satyrn sehr merklich unterscheidet. Die Vase ist sehr hübsch und auch noch nicht ganz im Einzelnen richtig gedeutet. Die Darstellung ist diese: In der Mitte sitzt Dionysos in der älteren Erscheinungsform als bärtiger Mann, einen Becher in der Hand haltend, den er dem vor ihm stehenden als Satyrknabe gebildeten Komos hinhält, der sich anschickt, daraus zu trinken. Hinter diesem steht Ariadne aus einem Krug den Becher des Dionysos füllend; ihr entspricht auf der andern Seite die Tragödie, welche einen Thyrsusstab trägt, ein passendes Attribut für sie, da die Tragödie hervorgegangen ist aus bacchischen Festen. Auf der andern Hand hält sie ein Häschen; wenn man den Blick der Figur,

1) Etwas anders, nämlich als ein Nichtkönnen der Vasenmaler, so dass der beigeschriebene Name die „Ergänzung der künstlerischen Darstellung sei." fasst dies O. Jahn Einleitung p. 204. 205; mir scheint es ein Nichtwollen zu sein.

2) Gerhard Auserl. 56. Müller-Wieseler II, 46, 582. Das Bild in der Archäol. Ztg. X taf. 37 kann auch wol als eine Allegorie betrachtet werden.

der auf Komos gerichtet ist und die Art, wie sie das Häschen hält, betrachtet, so kann man, wie mir scheint, nicht zweifeln, dass sie das Thier dem Komos als Geschenk bietet, wie ja grade dieses Thier häufig auf Vasen als freundliches Geschenk verehrt wird. Dass dagegen der Hase Attribut der Tragödie sei und nach seiner symbolischen Natur zur Tragödie in Beziehung stehe, für diese Annahme der Erklärer vermisse ich die Begründung. Betrachten wir nun den Komos. Er ist klein, kinderhaft, ähnlich wie der Mythus auf der Apotheose Homer's, um das Spielende, Fröhliche, das in der Natur des Komos liegt; anzudeuten. Er ist ferner ein Satyrkind, denn Muthwille, Ausgelassenheit gehörte zu dem Wesen des Komos, und seine Handlung ist, dass er trinkt aus dem Becher des Dionysos: natürlich, der Weingott ist es, dessen Gabe den Komos nährt. So hatte Pausias die Methe characterisirt, die er trinken liess aus einer Schaale [1]). Kurz wir befinden uns in einer klar characterisirten allegorischen Darstellung, ohne alles Frostige freilich. Es ist eine herrliche Eigenschaft der griechischen Kunst, dass sie überall, wo eine allegorische Gestalt mit andern zu einer Handlung zusammentritt, das kalt Durchsichtige, gleichsam Gläserne eines personificirten Begriffs aufzuheben weiss, so dass man bei aller Klarheit der Allegorie doch mit persönlichen Wesen zu thun zu haben glaubt. So ist hier der Komos als Allegorie völlig klar, aber das Bild hat nebenbei so viel rein persönliches Leben, dass es auch abgesehn von dem mehr intellektuellen Interesse an der Verkörperung eines Begriffs, als Darstellung einer Handlung überhaupt das grösste Vergnügen gewährt.

Und wie sollen wir nun mit dem personificirten Komos den realen Komos, den Schwarm der Männer und Weiber

1) Die Methe des Pausias war eine Personifikation, die Methe in Olympia dagegen (Paus. 6. 24, 8), welche dem Silen den Becher reichte, ist der Dämon der Trunkenheit. Es ist eine verschiedene Auffassung wie auch z. B. an Hypnos. Hypnos selbst schlafend ist der personificirte Schlaf, über Andre sein Horn ausgiessend der Dämon des Schlafes.

verbinden? Alles wäre klar, wenn Komos sich ebenso zu den Komazonten verhielte, wie Hymenäus zum Brautzuge, wie Eros zu Liebenden. Als ein Anführer des Schwarmes, als aufregender, begeisternder Dämon sollte er die Fackel schwingen, — so dass er eben aufhören würde, die blosse Personifikation eines Begriffs zu sein — dann wäre das Bild nicht zu tadeln. Jetzt aber zerfällt es eigentlich in zwei Bilder, denn der personificirte Komos sondert sich ab als ein Bild für sich. Derselbe Begriff ist doppelt dargestellt, allegorisch und real, so dass man das Bild gar nicht in der Einheit eines Gedankens zusammenfassen kann. Dort wird mehr das Interesse des Verstandes in Anspruch genommen, der die Congruenz sucht zwischen Begriff und Erscheinung, hier ist es ein rein künstlerisches Interesse an der Darstellung lebendiger körperlicher und geistiger Erregung. Es konnte nur das Eine o d e r das Andre dargestellt werden.

In dem schon oben erwähnten „Dodona" betitelten Bilde befand sich eine eherne Echo, die Hand auf den Mund legend, „da ein ehernes Becken dem Zeus in Dodona geweiht war, fast den ganzen Tag tönend und nur dann still, wenn Jemand es anfasste." Hier sieht man wieder deutlich, wie der Rhetor verfuhr. Das ununterbrochne Tönen (ἠχεῖν) in dem heiligen Raum, „der voll von Klängen gemalt war" personificirt er zu einer Echo, unter welcher also nicht der Widerhall zu verstehn[1]), und weil das tönende Becken von Erz war, darum ist auch die Echo von Erz. Und wie ist der kuriose Gestus zu erklären? Das eherne Becken ist nur durch Anfassen zur Ruhe zu bringen und eben dies soll an der personificirten Echo anschaulich gemacht werden. Sie legt den Finger an den Mund, um sich dadurch als ein Wesen zu charaeterisiren, das nicht von selbst ruhig ist[2]).

---

1) Wie auch Welcker bemerkt.

2) So scheint auch Welcker zu verstehn: patet, Echo aeream

Also: ein allegorisches Wesen hebt sich selbst durch seine eigene Handlung auf. Den Harpokrates, der denselben Gestus macht, deutete das Alterthum als einen Genius des Schweigens eben wegen dieses Gestus, bei Philostratus soll dieselbe Geberde das grade Gegentheil bezeichnen, sie soll die Geschwätzigkeit selber characterisiren. Wenn doch wenigstens nicht sie selbst, sondern ein Andrer ihr den Mund zuhielte, da ja auch das eherne Becken nicht durch sich selbst still wird!

Wenden wir uns von diesem Produkt eines gedankenlosen Menschen zu einem reizenden Werk griechischer Kunst. Ich meine die einzige uns erhaltene Darstellung der Echo, nicht jener philostratischen, sondern der neckischen Nymphe des Widerhalls. Sie befindet sich auf einer Lampe des Berliner Museums und da weder die hübsche Pointe des Bildes noch die sinnig glückliche Characteristik der Echo ihren Ausleger gefunden haben[1]), so darf ich's wol ganz erklären. Ich verstehe so: In der Mitte des Reliefs auf einem Stein sitzt Pan, in der linken Hand die Syrinx haltend und zwar so, dass man sieht, er hat sie eben vom Mund abgesetzt. In der Rechten hält er erhoben seinen Krummstock, wie zum Schlage bereit. Was ist es denn, das ihn störte? Hinter seinem Rücken muss Etwas vorgegangen sein, denn er dreht seinen Kopf herum. Auch die Ziege neben ihm ist

os digito claudere ad indicandum sonum miraculi instar continuum, nisi vi reprimatur, et usque resonantem.

1) Wieseler: die Nymphe Echo, Göttingen 1854 p. 28 hat das Bild sehr arg missverstanden. Derselbe will noch andre Darstellungen der Echo gefunden haben. Ich kann mir nicht denken, dass er diese Erklärungen noch jetzt festhält. Denn was besonders dasjenige betrifft, was er von der zweiten pompejanischen „Echo" sagt, die sich auf eine Urne stützt, so wird der gelehrte Archäolog gewiss zugeben, dass man nach einem solchen Verfahren Alles aus Allem machen kann. Die methodische Kunsterklärung hört dabei auf. — Abgebildet ist das Lampenrelief in der Archäol. Ztg. X, Taf. 39 und bei Wieseler Vign. n. 1.

unruhig, sie springt an dem Baum hinauf, der hinter dem Sitz des Pan steht. In den Zweigen dieses Baumes kommt nun ein merkwürdig Mädchen zum Vorschein, eine Halbfigur, wie mit dem Baum verwachsen und der Scene den Rücken kehrend. Nehmen wir vorläufig an, dies sei die Echo, so ist der Moment der ganzen Darstellung dieser: Pan spielte auf der Syrinx, Echo antwortet. Das macht ihn stutzig, er glaubte sich allein, nun pfeift ihm Einer nach, und nicht an Echo denkend, meint er, man will ihn äffen. Darum sieht er sich um und hebt seinen Stock wie zum Schlage bereit, darum springt auch die Ziege dahin, woher der Ruf kam. Dass Pan nicht weiss, wer ihm seine Musik wiederholt, darin liegt die Pointe des Bildes. Und nun die Figur der Echo, die so hübsch in der Ecke des Bildes gleichsam schelmisch versteckt angebracht ist — sie ist wie mit dem Baum verwachsen dargestellt, weil sie ein Wesen ist, das an seinem Platz haftet, nicht naturfrei. Sie wohnt im Walde und ruft heraus, wie man hineinruft. Und warum dreht sie der Scene den Rücken? Weil sie ein Wesen ist, das nur hört, nicht sieht. Man drehe sie herum und gleich ist die Figur unverständlich, sie würde von einer Lokalnymphe nicht zu unterscheiden sein. Aber jetzt zeigt sie durch ihre Stellung an, dass sie mit den Augen an der Scene gar nicht betheiligt ist, sie hört nur und antwortet. Das ist sinnvolle Characteristik; das Bild kommt auch aus Athen.

Sehr merkwürdig ist die Figur des Eros von den Rhetoren behandelt, der zwar mehr mythisches Leben und darum eine weitere Sphäre hat, als die besprochenen Personifikationen, aber doch nicht gegen seinen Begriff handeln kann. Das geschieht aber auf zwei Bildern des jüngern Philostratus.

Das eine (Nr. 9) stellte das Opfer des Oenomaus an den Ares dar, welches dem Wettkampf mit Pelops voranging. Dabei war Eros beschäftigt, die Achse des Wagens einzu-

schneiden, um dadurch den Sturz des Oenomaus und somit die glückliche Verbindung der Liebenden herbeizuführen. Er thut dies niedergeschlagen, wodurch er, wie der Rhetor sagt, uns zweierlei zu bedenken giebt, einmal, dass die Hippodamia gegen den Vater handelt, sodann die spätern Ereignisse im Hause des Pelops[1]). Wer versteht das? wer kann das verstehn? Eros repräsentirt die Liebe, er trauert, wenn es, wie bei Narzissus, aus ist mit der Liebe, er triumphirt überall, wo Liebe siegt. Mag dieser Sieg der Liebe zu Stande kom-

1) Es ist mehren Bildern der Philostrate eigen, dass sie über die Darstellung hinaus auf die Zukunft hinweisen. Unserm Fall am ähnlichsten ist der Kithäron (Sen. I, 14), welcher bei der Geburt des Dionysos sich nicht freut, wie man erwarten sollte, sondern das Unglück beklagt, das bald auf ihm vorgehn soll (es ist Pentheus gemeint). Ich höre in solchen Bemerkungen nur einen Rhetor, der sein Gelesenes auf eine absurde Weise anbringt. Welcker spricht (zu Sen. I, 7 und sonst) von einer nicht seltenen Prolepse in der Kunst und führt dann lauter Beispiele aus dem Philostratus an. Den Philostratus lassen wir nun billig aus dem Spiele, in der wirklichen Kunst beschränkt sich die Prolepse auf folgende Fälle. Ein mythischer oder historischer Kriegsheld hat bisweilen den Siegerkranz, bevor er noch gesiegt hat, bevor der Sieg entschieden ist, z B. Kadmus auf der Berliner Vase des Drachenkampfs, ein Krieger in dem Mosaik der Alexanderschlacht. Sodann findet man auf griechischen Darstellungen des Wettkampfs zwischen Oenomaus und Pelops die interessante Prolepse, dass Pelops die Braut schon bei sich auf dem Wagen hat, obwohl der Wettkampf noch gar nicht entschieden ist. So war es schon auf dem Kasten des Kypselos; auf römischen Monumenten, die sich mehr der baaren Realität anschliessen, kommt dergleichen nicht vor. Es ist allerdings ein Verstoss gegen die Wirklichkeit, aber das Poetische der Darstellung gewinnt und man sieht gleich, um was es sich handelt. Endlich liesse sich noch das pompejanische Bild anführen, das von Schelling, wie mir scheint, durchaus richtig auf die Vermählung von Kronos und Rhea gedeutet ist. Hier sind die drei Kinder dieser Ehe, obgleich nach der Darstellung noch zukünftig, doch schon sichtbar.

men, wie er will, z. B.durch Gewalt, wie in der Entführung der Kora, so kann das für Eros keinen Unterschied machen, denn er hat einfach seinen Begriff zu erfüllen. Der Rhetor aber nahm den Eros als Verkörperung der Stimmung Hippodamia's, die um den Preis des Vaters ihrer Liebe folgt. Er soll also zugleich die Liebe und das mit der Liebe Kämpfende, mit einem Wort, er soll sich selbst und seinen Wiederpart zugleich ausdrücken.

An dem Halse der berühmten Archemorosvase ist der Wettkampf des Oenomaus und Pelops dargestellt: über dem Wagen des liebenden Paares schwebt ein glückverheissender Eros.

Auf dem andern Bild (Nr. 7) sah man die Medea dem Jason gegenüberstehend, bemüht die Liebe zu ihm niederzukämpfen. Eros steht dabei mit übergeschlagenen Beinen auf den Bogen sich stützend und die Fackel gegen die Erde richtend, „da die Werke des Eros noch in der Zögerung begriffen sind", d. h. da die Liebe der Medea noch zögert, noch nicht ganz die entgegenstehenden Empfindungen überwunden hat. Der Rhetor fasst also auch hier den Eros als Verkörperung der ganzen Stimmung der Medea, da er doch mit dem der Liebe Entgegenstehenden, als Scham u. s. w. nichts zu thun hat, sondern nur seinen Begriff erfüllen kann. Ein Künstler hätte wol den Eros ähnlich aufgefasst, wie er in der Begegnung von Diana und Endymion erscheint. Da führt Eros die etwas zaudernde Göttin an der Hand, er zieht sie vorwärts zu dem Schläfer hin, und so hätte er die Medea an den Jason heranziehen müssen. Dann wäre Klarheit dagewesen, dann konnte auch das jungfräuliche Widerstreben schöner ausgedrückt werden.

Etwas anders ist der Fehler des „die Eroten" überschriebenen Bildes beim ältern Philostratus (I, 6), das aber doch auch in diesem Abschnitt zu besprechen ist, denn sein Fehler liegt darin, dass Eros auf einem und dem-

selben Bilde bald allegorisch, bald nicht allegorisch dargestellt war.

Eroten, so heisst es, lesen Aepfel in einem Garten. Sie haben Bogen und Köcher abgelegt und ihre Gewänder liegen im Grase. Die Früchte sammeln sie in Körbe, ohne sich der Leitern zu bedienen, denn sie fliegen an die Bäume hinan. Einige aber tanzen, andre laufen durcheinander, diese schlafen, jene essen Aepfel. Vier aber, die schönsten, treten aus den übrigen heraus; ein Paar von ihnen wirft sich gegenseitig Aepfel zu, die beiden andern zielen mit dem Bogen auf einander. Aber keine Drohung ist in ihrem Gesicht, sondern sie bieten sogar beide ihre Brust an, dass dort die Pfeile haften mögen. Ein drittes Paar, von vielen Zuschauern umgeben, ist im Ringkampf begriffen. Der eine presst mit Armen und Beinen seinen Gegner zusammen. Dieser erklärt sich nicht für besiegt, er bleibt grade aufrecht stehn, aber einen Finger des Gegners biegt er weg, so dass die übrigen nicht mehr haften. Jener aber beisst ihn dafür in's Ohr, worüber die umstehenden Eroten zürnen und ihn mit Aepfeln steinigen. Endlich war noch eine Hasenjagd der Eroten dargestellt; der eine, heisst es, klatscht in die Hände, der andre schreit, der dritte schwingt die Chlamys. Diese fliegen über das Thier hin mit Geschrei, die andern folgen zu Fuss. Mehrere — es ist wieder eine ungeheure Menge von Figuren da — wollten das Thier greifen, aber es entwischte ihnen und sie purzelten hin und liegen nun da in verschiedenen Stellungen. Schliesslich war noch ein Opfer und Gebet der Eroten an die Aphrodite dargestellt, das wir uns ersparen wollen.

Bei flüchtiger Betrachtung des Bildes glauben wir eine jener Darstellungen vor Augen zu haben, die auf Sarkophagen und Wandmalereien so häufig sind, Darstellungen, in denen die Eroten ihres eigentlichen Begriffs völlig baar erscheinen [1]). Es könnten in den meisten Fällen auch Kna-

1) Vgl. Excurs VI.

ben ohne Flügel dargestellt sein, und es wechselt auch. Was die Eroten thun, ebendasselbe thun auch flügellose Kinder, die Eroten sind in solchen Darstellungen gar nicht mehr als mythologische Wesen empfunden. So sehn wir sie denn auch in Werken der erhaltenen Kunst ebenso wie bei Philostratus Früchte pflückend, wenn es auch nicht vorkommt, dass einige von ihnen schlafen, wie der gedankenlose Rhetor schreibt. Denn welches Kind wird wol schlafen, da wo es zu naschen gibt! Doch das soll uns nicht weiter kümmern, der Hauptfehler des Bildes liegt darin, dass die Eroten zum Theil als anmuthige geflügelte Kinder in einer für ihren ursprünglichen Begriff gleichgültigen Handlung, zum Theil aber in einer symbolischen Handlung vorgestellt sind, was nie auf einem und demselben Bild vereinigt vorkommt und nicht vorkommen kann. Denn es ist nicht möglich, ganz gleiche Wesen bald allegorisch, bald nicht allegorisch zu fassen. Die Eroten, welche Aepfel pflücken, sollen uns ergötzen durch ihr naives Benehmen, und Niemand soll denken an den dem Eros ursprünglich zu Grunde liegenden Begriff, denn dass hier die Aepfel, die allerdings eine erotische Bedeutung hatten, nicht so verstanden werden können (der Rhetor will sie freilich so verstanden wissen), geht ja daraus hervor, dass die Eroten lustig hineinbeissen. Dies und das Tanzen, Schlafen und Durcheinanderlaufen der andern Eroten sind Handlungen von rein menschlichem Interesse, die auch ohne grossen Unterschied von Kindern ohne Flügel ausgeführt werden könnten. Aber die beiden Paare, die aus der Menge heraustreten, besonders dasjenige der auf einander schiessenden Eroten, beanspruchen ein symbolisches Interesse; hier ist es nicht die Handlung an sich, die bei dem zweiten Paar gar nicht einmal verständlich ist, sondern der ihr zu Grunde liegende Sinn, auf den es ankommt. „Schön ist das Räthsel, so sagt der Rhetor; sieh zu, ob ich den Maler verstehe; das ist Freundschaft und gegenseitige Sehnsucht. Die, welche mit dem Apfel spielen, fangen an mit der Neigung. Daher wirft der eine den Apfel fort, nachdem er ihn geküsst hat (man wird freilich fragen, wie dies φιλήσας aus

dem Bild zu ersehn war), der andre erwartet ihn mit erhobenen Händen, natürlich um ihn wieder zu küssen, sobald er ihn hat, und zurückzuwerfen. Was aber das Paar der Bogenschützen betrifft, so befestigen sie die schon vorhandne Liebe. Bei dem Spiel jener handelt es sich um den Anfang der Liebe, bei dem Bogenschiessen dieser um das Nichtaufhören der Sehnsucht." Es kommt mir hier nicht darauf an, zu untersuchen, ob diese vom Rhetor ausgesprochenen Absichten so, wie es hier geschehn sein soll, äusserlich sichtbar werden können, ich wollte nur darauf aufmerksam machen, dass die Handlung namentlich des zweiten Paars nicht anders als symbolisch zu verstehn ist. Und nun das dritte Paar — was der Rhetor darüber sagt, ist wieder Erzählung, nicht Beschreibung — ist wieder nicht symbolisch zu nehmen, denn dass Einer dem Andern in's Ohr beisst, ist doch wahrhaftig eine Handlung, die unmöglich symbolisch verstanden werden kann. Ebenso hat die Hasenjagd nur ein allgemein menschliches Interesse. Der Hase ist zwar, wie der Rhetor nicht auszuführen vergisst, ein Thier der Aphrodite, aber es würde keinen Unterschied machen, wenn z. B. ein Reh an seine Stelle gesetzt würde. Denn das Symbolische schwindet hier ganz; das naive Benehmen der Eroten, das Springen und Purzeln ist's, was hier interessirt. Kurzum es wechselt, bald interessirt uns Eros als Eros, bald als anmuthiges geflügeltes Knäbchen ohne mythologischen Inhalt und eben dieser Wechsel ist das Auffallende. Gleich *erscheinende* Figuren müssen in der Kunst auch nach ihrem *innern Wesen* gleich sein.

Wir hatten es bisher mit den allegorischen Darstellungen menschlicher Thätigkeiten und Empfindungen zu thun, wir wenden uns nun zu der allegorischen Darstellung von Naturgegenständen. Den Anfang mache das Bild des Nil (Sen. I, 5), das von einem andern Gesichtspunkt aus schon im Vorhergehenden besprochen wurde. Es wird so beschrieben:

Aus dem Wasser steigen dem Nil zarte und lächelnde Kinder empor. Sie sitzen auf seinen Schultern, hängen von seinen Locken herab, schlafen in seinem Arm und spielen auf seiner Brust, indess jener ihnen Blumen gibt. Neben ihm, in Aethiopien, wo er seinen Ursprung hat, steht ein Dämon, so gemalt, dass man ihn bis an den Himmel reichend denken muss, dessen Fuss an den Quellen sich befindet. Auf diesen blickt der Fluss und bittet um viele Kinder.

Der himmelhohe Dämon ist, wie Welcker nachweist, aus Pindar entlehnt. Er soll die in Aethiopien stattfindenden Regengüsse andeuten, denen man das Wachsthum des Nils zuschrieb. Wie der Regen, so reicht er vom Himmel auf die Erde. Näheres über das Aussehn dieser wunderbaren Figur wird nicht mitgetheilt, der Rhetor fand in den Quellen, die er ausschrieb, nichts Weiteres vor.

Die Beschreibung des von den Kindern umgebenen Nils erinnert an erhaltene Bildwerke, es mag eine Reminiscenz des Rhetors darin sein, nur sind gleich wieder eigne Zuthaten hinzugefügt. Denn dass einige der allegorischen Kinder, welche die wachsende Wasserfülle des Stromes bedeuten, schlafend dargestellt waren, das entnahm der Rhetor gewiss nicht von einem wirklich existirenden Kunstwerk.

Der äthiopische Dämon — woraus der Rhetor folgert, dass er sich in Aethiopien befand, ist nicht ersichtlich — hat nur ein naturhistorisches und eben darum kein künstlerisches Interesse. Der Künstler macht uns durch ihn die Theorie anschaulich, dass die Anschwellung des Nils durch die in Aethiopien fallenden Regen veranlasst werde. Es ist nicht allein ein frostiger Zusatz, es wird auch die in den Kinderfiguren ausgedrückte Allegorie aufgehoben, insofern wir durch den äthiopischen Dämon veranlasst werden, an das reale Wasser zu denken. Das Bild ist doch nur so vorzustellen: An der einen Seite steht der himmelhohe Dämon, seinen Fuss auf die Quellen setzend; von ihm ergiesst sich ein Wasserstrom an den Nil, der von den aus dem Wasser aufsteigenden Kindern umgeben die andre Seite des Bildes einnimmt. Es ist also ein realer Fluss vorhanden, und eben-

darum können wir die Kinder nicht als das, was sie sein sollen, nicht als allegorische, sondern nur als wirkliche Kinder auffassen, die im Wasser spielen. Wir können es um so weniger, als der äthiopische Dämon uns immer an den physischen Ursprung der Wasserfülle des Nils erinnert. Diesen Dämon musste der Künstler weglassen, er musste sich ferner beschränken auf eine Andeutung des Wassers als des Elementes, in welchem der Flussgott lebt, so wie es geschehn ist in der vatikanischen Statue, die ein so schönes Beispiel liefert für die sinnvolle Behandlung allegorischer Figuren. Die Allegorie verlangt, dass die Kinder, die personificirten Ellen, einander überbieten, dass ein allmähliches Steigen sichtbar sei, und so sind die Kinder an der Figur des Nils hinauf gelagert, eins höher als das andre. Aber nun ist eine Fülle naiver, rein menschlicher Motive hinzugemischt, so dass wir fast den Sinn vergessen, den die Kinder ausdrücken, dass wenigstens die Allegorie ihr Frostiges verliert. Besonders hübsch ist der Knabe, der aus dem Füllhorn herauskommt. Er hat den höchsten Platz errungen und blickt nun selbstzufrieden mit zusammengeschlagenen Armen um sich, wie ein Sieger, der Alle hinter sich gelassen.

Zu diesem Bilde ist nun die sowohl real als personificirt dargestellte Nacht auf dem Bilde des kleinen Herkules zu vergleichen, das wir schon besprachen, und ähnlich ist es, wenn auf dem Bilde der Semele (Sen. I, 14) Blitz und Donner personificirt, vom Himmel stürmendes Platzfeuer aber real dargestellt war, welches also, obwohl eine Wirkung des Blitzes, doch als ein Ding für sich vorhanden ist[1]). Man vergleicht zu dem letztern Bilde ein Gemälde des Apelles, aber Apelles malte, wenn ich nicht irre, drei alle-

1) Auch auf dem Bilde des Phorbas (Sen. II, 19) stürzt Feuer vom Himmel. Wenn ein alter Schriftsteller sich so ausdrückt, so weiss man, wer der Urheber des Feuers ist, bildlich dargestellt aber ist es etwas Unbegreifliches. Der Verfertiger des Jupiter Pluvius auf der Antoninssäule dachte antiker, indem er die Naturerscheinung von einem persönlichen Urheber ausgehn liess.

gorische Figuren, er mischte also nicht Allegorie und Realität[1]). Pinxit, sagt Plinius[2]), et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura, quae Bronten, Astrapen et Ceraunobolian appellant. Wozu die drei specificirten Namen, wenn auf dem Bild das Gewitter als Naturvorgang gemalt war? Und die Ceraunobolia scheint deutlich an das Geräth zu erinnern, das Zeus trägt, an den Donnerkeil, der in realer Darstellung keinen Platz hat.

Es ist mir kein Beispiel bekannt, dass ein und dasselbe Ding real und allegorisch zugleich dargestellt sei, und ich glaube, es kann keins geben. Nur eine scheinbare Ausnahme macht ein merkwürdiges Bild des Protogenes. Dieser Maler hatte zwei Staatsschiffe der Athener als menschliche Figuren dargestellt, als Beiwerk aber (in iis quae pictores parerga appellant[3]) kleine wirkliche Trieren hinzugefügt. Es war ein Zusatz, zu dem ihn die Besonderheit der Allegorie veranlasste, er konnte sie nicht deutlich machen ohne ihn. Die wirklichen Schiffe des Bildes sind wie ein verdeutlichendes Zeichen zu betrachten, das nur um eines Andern willen da ist; diese untergeordnete Bedeutung machte der Künstler deutlich, indem er sie klein und als Beiwerk malte.

Die Personifikation der äussern Natur hat ihre Grenzen. Es giebt Fälle, wo nur die eigentliche Darstellung möglich ist. Wenn es sich um Eigenschaften handelt, die nur das Ding als solches hat, so kann natürlich von einer Personifikation keine Rede sein. Aber nun betrachte man das Bild des ältern Philostratus (II, 14), welches die Landschaft Thessalien

---

1) O. Müller freilich sagt im Handb. §. 141, 5, Apelles habe Gewitter gemalt „wahrscheinlich zugleich als Naturscenen und als mythologische Personifikationen.“ Es ist mir absolut unmöglich, ein solches Bild zu denken.

2) XXXV, 96.

3) Plin. XXXV, 101.

und den Poseidon darstellte, wie er die Berge spaltete, die den thessalischen Gewässern den Ausgang wehrten. Hier waren die Flüsse Peneios und Titaresios menschlich gebildet, und zwar lag der erstere auf den Ellenbogen gestützt [1]) und nahm den Titaresios auf sich. Es heisst nämlich bei Homer, dass der Titaresios, ein Nebenfluss des Peneios, sich nicht mit dem letztern mische, sondern oben auf ihm wie Oel schwimme. Dies soll nun allegorisch dadurch ausgedrückt sein, dass ein Mensch den andern auf sich nimmt. Der alberne Rhetor wusste um die Personifikation der Flüsse in der Kunst und richtet nun nach dieser allgemeinen Kenntniss den einzelnen Fall ein. Denn kann man darüber in Zweifel sein, dass die persönliche Darstellung an diesem Ort eine Absurdität sein würde? Das Merkwürdige der Sache ist nur dann vorhanden, wenn die Gewässer real dargestellt werden, wenn leichtes Wasser auf schwerem Wasser schwimmt, aber personificirt ist alles Merkwürdige verschwunden und man erblickt zwei Leute, den einen auf dem andern liegend, ohne dass man weiss, was sie wollen und was sie sind.

Wenn man die Bilder der Philostrate für wirkliche Bilder hält, so muss man glauben, es habe ganz in dem Belieben des Künstlers gelegen, ob er die äussere Natur, von welcher eine menschliche Handlung umgeben ist, persönlich oder real darstellen wollte. Philostratus wenigstens wechselt ganz nach Willkür. Das Meer z. B. ist bald persönlich, bald real dargestellt unter ganz gleichen Verhältnissen, wo es nur zur Charakteristik des Lokals dient. Und doch erinnere ich mich nicht, auf irgend einem Werk der erhaltenen Malerei das oder ein personificirtes Meer gesehn zu haben.

---

1) *ποταμῷ γὰρ ὀρθοῦσθαι οὐ σύνηθες* sagt der Rhetor, woraus man wol folgern kann, dass er sich doch nach der Kunst darstellung der Flüsse umgesehn hatte.

Auf den römischen Wandgemälden ist das Meer immer real dargestellt, mag nun eine Handlung darauf vorgehn, wo die unpersönliche Darstellung nothwendig ist, oder nur die Charakteristik des Lokals beabsichtigt sein. Selbst die Plastik, die ja im Personificiren weiter geht als die Malerei, weil sie, wie schon Zoega[1]) sehr wahr bemerkt hat, die äussere Natur nach ihrer Realität nur andeutend, nicht in extenso darstellen kann, selbst diese kennt nur die Personifikation des Meeres, nicht eines besondern Meeres.

Ein Bild, auf dem menschlich gestaltete Meere und noch andre recht merkwürdige Personifikationen von Naturgegenständen vorkamen, trägt den Titel Palämon (Sen. II, 16). Es wird so beschrieben:

Auf dem Isthmus opfert das korinthische Volk und König Sisyphus; man erblickt auch den Fichtenhain des Poseidon, am Meer gelegen. Ein Delphin bringt auf seinem Rücken schlafend den Palämon, lautlos hingleitend durch die Meeresstille. Dem Herankommenden öffnet sich ein Heiligthum im Isthmus, indem das Land durch Poseidon auseinanderweicht, welcher auch, wie ich glaube, dem Sisyphus die Ankunft des Knaben vorhergesagt hat und dass ihm geopfert werden müsse. Sisyphus aber opfert einen schwarzen Stier. Poseidon lächelt zur Ankunft des Melikertes und heisst den Isthmus (den Berggott) die Brust entfalten und dem Knaben Wohnung werden. Der Berggott lehnt sich mit dem Rücken an die Erde; an seiner Rechten ist ein Knabe, ich denke, der Hafen Lechaeum, links befinden sich Mädchen, wol der Hafen Kenchreae. Die Meere aber (das adriatische und aegeische, welche der Isthmus trennt) sitzen schön und heiter neben dem den Isthmus darstellenden Lande.

Wir halten uns, obwohl besonders der Poseidon, der zugleich den Bergrücken — man kann sich nicht vorstellen wie — auseinanderweichen lässt und den Berggott seine Brust öffnen heisst, viel zu fragen gibt, nur an die Naturpersonifikationen. Wir wollen uns auch daran nicht stossen,

1) Bassiril. I p. 169 ff.

dass die beiden Häfen Korinths personificirt zugegen sind, Korinth selbst dagegen durch seine Einwohner — woran sah der Rhetor, dass sie nach Korinth gehören? — vertreten ist, noch daran, dass das eine Meer real und personificirt, das andre nur personificirt erscheint, endlich auch die Frage unterdrücken, wie diese Personifikationen äusserlich charakterisirt waren — man würde nicht fertig werden, wollte man alles Auffallende erörtern —, es genüge darauf hinzuweisen, dass soviele und solche Personifikationen anwesend sind. Der geographischen Figuren — denn das Bild ist wirklich eine figürlich dargestellte Landkarte zu nennen — sind nicht weniger als sechs, wenn man für die Darstellung des Hafens Kenchreae die geringste Zahl annimmt. Die erhaltene Kunst pflegt einer Handlung nur eine Lokalgottheit hinzuzufügen[1]), und wie könnte sie wol anders verfahren, da ja diese Lokaldämonen eine ganz untergeordnete Bedeutung für das Bild haben! Der Knabe auf dem Delphin ist die Hauptperson des Bildes, auf seiner wunderbaren Ankunft ruht das Interesse des Betrachtenden, alles dem Sinn nach Untergeordnete muss aber auch in seiner äusserlichen Erscheinung als bescheidnes Beiwerk angebracht sein. Wären diese Lokaldämonen allein ohne das opfernde Volk auf dem Bilde, so würden wir keinen Anstoss nehmen, dann wären sie Repräsentanten des Landes und seiner Bewohner, jetzt aber da das Volk selbst anwesend ist, haben sie lediglich geogra-

1) Die Giebelfelder und spätern Sarkophagreliefs (Jahn Beitr. p. 17. 63) haben oft — aus Gründen des Raums und der Symmetrie — zwei. Drei sind für das Parisrelief bei Overb. Gall. Taf. 11, 12 vorauszusetzen; die drei „Nymphen" auf Taf. 11, 5 dagegen erkläre ich wie Overbeck p. 241, weil sie eine Scene für sich bilden. Das alte Bild bei Paus. VI, 6, 11 (womit der Drachenkampf des Kadmus im Mus. Borbon. 14, 28 mit den Lokalgöttern Ismenos, Krenaie, Thebe zu vergleichen ist) stellte freilich vier Lokaldämonen dar, aber das ist ein ganz anderer Fall Denn auf diesem Bilde waren diese Dämonen die handelnden Figuren, also nicht Lokaldämonen im eigentlichen Sinn, was sie nur da sind, wo sie als Theilnehmer menschlicher Handlungen erscheinen. Vgl. Excurs VII.

phisches Interesse und sind um so lästiger, je grösser ihre Zahl ist.

Der Rhetor hat, das ist wahr, im Allgemeinen Kenntniss davon, dass Berg und Stadt von der Kunst personificirt werden, aber nur im Allgemeinen, denn gleich das, was er über die Darstellung der Hafenstadt Kenchreä sagt, zeigt, wie wenig geschickt er war, Bilder zu fingiren. Die Stadt *Κεγχρεαί* war repräsentirt durch *κόραι*, der pluralischen weiblichen Wortform entsprach eine Mehrheit von Mädchen. Wäre das wirklich gemalt gewesen, es könnte nichts Abgeschmackteres und Unverständlicheres gedacht werden. Es fehlt aber nicht an Beispielen, welche die Sitte der Kunst in diesem Fall deutlich machen. An der puteolanischen Basis finden wir die Stadt *Αἴγαι* dargestellt, der Fall ist also ganz analog. Sie ist eine Figur, wie die übrigen dort dargestellten Städte. Und natürlich; das zu bezeichnende Ding, die Stadt, kann als ein einheitliches Ganze nur durch eine Figur repräsentirt werden. Die pluralische Wortform ist für den Künstler eine reine Zufälligkeit, überhaupt hat er seine Personifikationen nicht nach der Sprache, sondern nach der Natur des zu bezeichnenden Dinges einzurichten.

Es verhält sich nicht anders hinsichtlich der Geschlechtsertheilung. Wenn man sagt, das Geschlecht der künstlerischen Personifikationen richte sich nach dem sprachlichen Geschlecht der betreffenden Wörter, so ist das mindestens falsch ausgedrückt. Zwar will ich dieser Ansicht nicht das neutrale Geschlecht der Sprache entgegenhalten, das die Kunst nicht darstellen kann, denn das Neutrum, glaube ich, hat man stillschweigend in der erwähnten Regel ausgeschlossen und nur Herr Gargallo-Grimaldi[1]) dürfte an der männlich dargestellten Hafenstadt *Λέχαιον* Anstoss nehmen, nach dessen Ansicht nämlich das neutrale Geschlecht der Sprache durch zweigeschlechtige Dämonen in der Kunst nachgeahmt wurde. Nicht als ob es dessen bedürfte, sondern nur für diejenigen, die auch da Beispiele fordern, wo einfaches Nach-

1) Annali 1843 p. 28 Anm. 3.

denken genügt, führe ich eine Stelle des Pausanias[1]) an, wo von einer Darstellung des Λειμαξ die Rede ist, das als Weib gebildet war, offenbar nach Analogie der Erinnyen. Es ist aber auch vom Neutrum ganz abgesehn falsch zu behaupten, dass der Künstler von dem sprachlichen Geschlecht der Wörter abhängig sei. Das Geschlecht, das die Sprache einem Begriffe gibt, wird in vielen Fällen nicht mehr als nothwendig empfunden nach der Natur des bezeichneten Begriffs, bei einzelnen Wörtern wechselt es auch im Lauf der Zeit, wie in „αἰθήρ" und „Luft," kurzum das Geschlecht in der Sprache ist in vielen Fällen ursprünglich zwar nicht, aber in der spätern Entwicklung etwas Conventionelles, etwas traditionell Ueberkommenes, das von dem Sprechenden nicht mehr nach seinem ursprünglichen Sinn gefühlt wird. Wie unrichtig wäre es in diesem Fall, wenn der Künstler das sprachliche also für das Bewusstsein seiner Zeit rein willkürliche Geschlecht eines Begriffs als maassgebend für seine Personifikation betrachten wollte! Vielmehr hat er sich nach der Natur des Dinges selbst zu richten und wenn seine Personifikation in den meisten Fällen das Geschlecht des betreffenden Wortes in der Sprache hat, so ist dies nur deshalb der Fall, weil die sprachschaffende Phantasie ebensowohl wie der personificirende Künstler von der Natur des bezeichneten Dinges in ihrer Geschlechtstheilung bestimmt wurde. Aber es giebt auch Konflikte, und zwar nicht bloss in der neuern Kunst, deren Typen vielfach entlehnt sind aus dem Alterthum[2]), sondern auch in der alten. In der Darstellung der Jahreszeiten stimmen Kunst und Sprache nicht überein. Die Kunst giebt ihnen, wenn sie zusammen dargestellt werden, dasselbe Geschlecht, die Gewalt der Analogie verlangt es[3]), nur so wird es klar, dass wir es mit wesens-

1) II, 3, 7. Was für eine lächerliche Figur muss nach Herrn Gargallo-Grimaldi's Ansicht das Κράτος in dem Prometheus des Aeschylus gewesen sein!

2) Vgl Jahn Arch. Ztg. V, p. 40.

3) Aus demselben Grunde wird auch der Winter so wie die

gleichen Figuren zu thun haben. Und ob dies Geschlecht das männliche oder weibliche ist, hängt nur von der Anschauung des Künstlers ab. Die Jahreszeiten lassen sich weiblich, horenähnlich, sie lassen sich ebensogut männlich denken, als segenspendende Genien wie Plutus oder bonus eventus. Darum darf der Künstler wechseln, der geradezu aufhören würde Künstler zu sein, wenn er abhängig wäre von dem Geschlecht der Sprache, das wie gesagt, in vielen Fällen für das Bewusstsein des Sprechenden etwas Zufälliges ist.

Auch ein griechisches Vasenbild ist hier zu erwähnen, auf welchem eine nach allem Anschein weibliche Figur die Beischrift *Χρυσός* hat [1]). Das Bild stellt in allegorischen Figuren den Gedanken dar, dass dem Sieg der Reichthum gehöre. Einem Dreifuss, der auf einer Basis steht, also einem Siegeszeichen eilt Nike auf sprengender Quadriga zu. Ihr entgegen eilt Plutus, die Rechte erhebend, als wolle er der stürmischen Bewegung der Wagenlenkerin Einhalt gebieten — denn ich kann in dieser Geberde nichts Allegorisches finden. Hinter der Nike steht Chrysos, nach der Gewandung eine entschieden weibliche Figur [2]), mit einer Kanne in der Hand,

---

übrigen Jahreszeiten als Knabe oder Jüngling dargestellt, obwohl wir uns den Winter für sich allein genommen nicht unter diesem Bilde denken können. Der Dichter dagegen hat ganz freien Spielraum. Ovid Metam. II, 30 giebt dem unter den übrigen Jahreszeiten befindlichen Winter graues struppiges Haar. So könnte der Winter für sich allerdings auch vom Künstler dargestellt werden, aber nicht im Verein mit seinen Brüdern. Im letztern Fall kann sich die individuelle Charakteristik nur auf die Attribute beschränken, die Gestalten selbst müssen gleich sein.

1) Stackelberg Gräber d. Hell Taf. 17. Die Pointe des Bildes ist, wie mir scheint, im Wesentlichen richtig von O. Müller in Gött. Gel. Anzgen 1837 p. 1017 angegeben, nur die Beziehung auf die Siegespreise der Kinder ist hineingetragen.

2) Das Nackte ist allerdings nicht weiss gemalt, wie an der Nike; es kommt aber auch sonst in diesem Stil vor, dass nur die weibliche Hauptfigur, nicht die Nebenfiguren, am

die wir auch wol, wie den Dreifuss, als ein Siegsgeschenk nehmen müssen. Die Figur ist auffallend, weil ja Plutus schon da ist, dessen Begriff das Gold einschliesst; was aber das Geschlecht betrifft, so kann ich mir wol denken, dass ein Künstler, der einen Golddämon bilden will, ihn weiblich fasst nach Analogie der Glücksgüter austheilenden Tyche. Das sprachliche Geschlecht ist auch in diesem Fall für das Bewusstsein des Sprechenden etwas rein Zufälliges.

Nackten weiss ist. Vgl. Él. céram. III, 26. 27. Mein Freund A. Conze stellt in seiner Promotionsschrift de Psyches imaginibus quibusdam die These auf, die Figur Chrysos sei männlich. Es wäre mir sehr interessant, seine Gründe zu kennen. — Ganz anders hat neuerdings Stephani a. a. O. p. 125 Anm. 5 die Inschrift gedeutet, er nimmt *χρυσός* für *χρυσοῦς* und zwar als femininum und will es am liebsten als Epitheton der Nike verstehn. Dagegen, glaube ich, spricht schon der Platz, den die Inschrift hat: *XPYΣOΣ* ist von *NIKII* ganz getrennt.

III.

Auf nicht wenigen philostratischen Bildern finden wir die menschliche Handlung umgeben von landschaftlichem Beiwerk, von Bäumen und Bergen, schwellendem Gras und thauigen Blumen und auch solche Bilder finden sich, in denen das Landschaftliche die Hauptsache ist. Dahin gehört besonders das Bild, welches „die Sümpfe" betitelt ist (Sen. I, 9).

Der Boden ist feucht; es wächst Schilf und Sumpfkraut, auch Tamariske und Galgant. Rings aber liegen himmelragende Berge, nicht von einer Art. Diese sind dünnerdig und haben Fichtenwaldung, jene thonerdig und mit Cypressen belaubt, ein unwirthlicher und rauher Berg aber ist mit Tannen bewachsen. Quellen strömen von den Bergen und vereinigen ihr Wasser und so ist das Gefilde feuchter Grund. Das Wasser, dran Eppich schwillt, ist in vielen Windungen durch das Gemälde gezogen; Enten schwimmen drauf und blasen Wasser in die Höhe. Auch Gänse sieht man und Störche — fünf werden besonders beschrieben. Auf dem schönsten Wasser aber, das aus einer Quelle strömt und von Amaranthen durchzogen ist, fahren Eroten auf Schwänen, was im Einzelnen ausgeführt wird. Rings aber am Ufer stehn die musikalischeren unter den Schwänen und Zephyr, ein zarter geflügelter Knabe, haucht in ihre Flügel. — Aus dem feuchten Grunde kommt ein breiter, schäumender Fluss hervor. Auf einer Brücke passiren ihn Ziegenhirten und Schäfer, hüpfende Ziegen und langsame Schaafe treibend und auf der Syrinx spielend. Die Brücke aber ist gebildet von einer männlichen Palme, die sich aus Liebe zu der gegenüberliegenden weiblichen herüberbog.

Die Figur des Zephyr, der in die Fittige der Schwäne bläst, ist eine Entlehnung aus spätern Schriftstellern, bei welchen oft die Rede ist von dem Tönen, das Zephyr durch

Schwanenfedern streichend hervorrufe[1]). Das ist verständlich bei Schriftstellern, aber gemalt höchst unverständlich. Sieht man nämlich auf dem Bilde die geblähten Flügel der Schwäne und den blasenden Zephyr, so kann man nur denken, es soll die Vorstellung eines starken Windes erregt werden, man sieht freilich keinen Grund, warum das sein soll. Und wenn uns Jemand den beabsichtigten Sinn sagt, so werden wir es höchst komisch finden, dass Zephyr sich der Schwäne zum Musiciren bedient, da er ja für sich blasen kann, wie und wo er will. Kurzum, die Geschichte ist, wenn nicht zu komischen Zwecken, wieder etwas nur im Wort Darstellbares[2]).

Man nimmt ferner Anstoss an der Sammlung verschiedener Bäume und verschiedener Erdreiche. Der landschaftliche Hintergrund soll ja nicht auf sich und seine Natur die Aufmerksamkeit ziehn, sondern ist nur um eines Andern willen da. Die Sache ist wol nicht anders zu beurtheilen, als in dem „die Inseln" (Sen. II, 17) betitelten Bilde, wo eine Insel ebenfalls eine ganze naturhistorische Sammlung von Baumarten, Cypressen, Fichten, Tannen, Eichen und Cedern erzeugt, — und dabei fällt mir weiter die Eberjagd des ältern Philostratus (I, 28) ein, wo eine Sammlung von Hundearten, nämlich kretische, indische, lakonische und lokrische vorhanden waren[3]). Bedarf es noch weiterer Bei-

1) Vgl. die von Jacobs angeführten Stellen.

2) Dabei erwähne ich den witzigen Einfall eines Lampenverfertigers (Bartoli le antiche lucerne III, 12), der ein Schiff darstellte, dem Hafen nahe, dessen Mannschaft beschäftigt ist, die Segel einzureffen. Aber ein kleiner Windgott macht den Leuten noch zu schaffen; er sitzt auf dem Hinterdeck und bläst mit einem Muschelhorn — die Windgötter auf den erhaltenen Monumenten, nicht der philostratische, pflegen Blasinstrumente zu haben — in das Segel, so dass es den Einreffern noch Schwierigkeit machen wird.

3) Vgl. das Bild des Pan (Sen. 2, 11), wo die verschiedenen Arten der Nymphen aufgezählt werden. Welcher Künstler würde durch solche Anbringung mythologischer Gelehrsamkeit sein Bild verderben!

spiele oder gar noch des Beweises, dass hier der Rhetor, der absurde Rhetor spricht? Aber ein feinerer Fehler des Bildes verdient wol eine etwas nähere Besprechung, da er eine schöne Sitte der erhaltenen Kunst angeht. Der Character des landschaftlichen Hintergrundes nämlich ist nicht im Einklang mit dem Character der dargestellten Handlung. Wie passt nämlich der unwirthliche mit düstern Tannen bewachsene Berg zu dem heitern Spiel der Eroten? Eine freundliche lachend sich ausbreitende Landschaft sollten sich die Knaben zu ihren Spielen aussuchen.

Den Zusammenklang der landschaftlichen Scenerie mit dem Character des Hauptobjects hat man an neuern Bildern öfters hervorgehoben. Man rühmt es an Raphael, dass er seinen Madonnen gern eine anmuthige Landschaft zum Hintergrund gebe, ganz mit ihrem Character in Einklang. So war es auch in der alten Kunst und es kann auch wol nicht anders sein, da alles Einzelne des Kunstwerks ja aus einer einheitlichen Stimmung hervorgeht. Wir können es nicht controliren, wie sich die vollendete griechische Malerei in diesem Punkt benahm, wenn wir nicht das Berliner Centaurenmosaik hieher ziehn dürfen, wo allerdings die Landschaft mit der dargestellten Handlung auf das Schönste zusammenstimmt. Es ist eine öde kahle Felsgegend mit spärlichem Schmuck von Vegetation, eine Gegend, die wir uns gemieden denken von Menschen, in der wir uns daher vergeblich nach Hülfe umsehn für den Centauren, der sein Weib rächen, aber auch sein Leben verlieren wird. Aber die römischen Wandgemälde, auch die Vasen liefern eine Fülle von Beispielen, so dass von ihnen ein Rückschluss zu machen ist. In was für einer Gegend sehn wir die Hesione dem Meerungeheuer preisgegeben? Kahle Berge, dazu ein paar Bäume ohne Laub, eine so öde trauernde Gegend schickt sich für die traurige Aussetzung des Mädchens. So ist es auch in den Darstellungen der Andromeda. Und die von Theseus schlafend verlassene Ariadne erwacht unter herabhängenden Felsen, so dass sie das Gefühl der Verlassenheit um so stärker empfinden muss. Auf der andern Seite

sehe man die Darstellungen des Hylas, des Narzissus[1]), des Endymion, es sind stille, geschlossene, schön belaubte Plätze, wie sie der aufsucht, der sich freuen will an kühler Waldeseinsamkeit[2]). Und was die Vasen betrifft, so erwähne ich das mit attischer Grazie gesättigte Bild [3]), wo die Peitho dem Eros einen Käfig flicht. Da sitzt Aphrodite auf einem Hügel, an dem Blumen blühn, rechts und links aber steht ein fruchtschwerer Lorbeerbaum, dessen schlanker Wuchs mit den graziösen Gestalten der Aphrodite und ihrer Begleiterinnen gleichsam wetteifert.

Ein andres Bild des Philostratus bietet uns Gelegenheit zu einer weitern Besprechung der alten Landschaftsmalerei. Es ist das schon erwähnte, „die Inseln" betitelte. Zwar das ganze Bild mitzutheilen, dazu kann ich mich nicht entschliessen, denn es ist eine lange Sammlung von Absurditäten, die zum Theil im Kopfe des Rhetors entsprungen, zum Theil dadurch hervorgerufen sind, dass dichterische Beschreibungen als malerische vorgeführt werden. Man lese nur die Beschreibung der vulkanischen Insel. Nachdem die Flammen und Feuerströme beschrieben, die aus ihren Spalten hervorbrechen und ans Meer wogen, heisst es: Aber die Malerei, welche gern den Dichtern folgt, schreibt der Insel auch einen Mythus zu, dass ein Gigant hier einst getroffen, da er aber nicht sterben konnte, mit der Insel beladen sei, nun aber noch nicht nachgebe, sondern unter der Erde befindlich den Kampf erneure und dieses Feuer mit Drohungen aushauche. Dabei nimmt der Rhetor Gelegenheit, den Typhoeus und Enkelados zu erwähnen, denen es eben so er-

1) Vgl. Overbeck in seinem Buch über Pompeji p. 422.

2) Man vgl. auch die Darstellung von Hypnos und Pasithea oder wie sie sonst erklärt werden mag, und die Wandgemälde von den Lästrygonen, wo so schön durch starre Felsen die unwirthliche Küste bezeichnet ist.

3) In Stackelberg's Gräbern der Hellenen t. 29.

gangen und fährt dann fort in der Beschreibung des Bildes: Auf dem Gipfel des Berges ist Zeus sichtbar und schleudert Blitze auf den Giganten. Dieser ermattet zwar schon, aber vertraut doch noch der Gaea. Aber Gaea hat es schon aufgegeben, da Poseidon sie nicht stehn lässt u. s. w. Was ist nun diese ganze Ausführung? Ein Bild? Vielmehr eine gedankenlos nachgeschriebene Stelle des Pindar[1]), denn wie kann der Rhetor von dem Giganten sprechen? Das Bild sagt es ihm nicht, denn wie der Rhetor selbst angibt, der Gigant liegt unter der Erde, er ist also gar nicht sichtbar, und Zeus oben auf dem Berg ist eine spasshafte Figur, da man nicht sieht, gegen wen er seine Blitze schleudert. Aber diese Stelle des Bildes ist nicht die einzig anstössige; jede Einzelheit und die ganze Zusammenstellung ist völlig unbegreiflich. Es ist ein Gemisch von wilder Willkür, worin man vergebens Einheit und Gedanken sucht.

Wir knüpfen unsre Betrachtung an eine der Inseln, die nach des Rhetors Beschreibung einsam war, leer an Göttern und Menschen. Sie wird beschrieben als steil hervorragend, mit feuchtem Boden und die Bienen nährend mit Bergblumen. Wir fragen nun: hat je das Alterthum solche Darstellungen hervorgebracht, ist etwas Analoges zu finden in den erhaltenen Denkmälern? Mit andern Worten, in welcher Ausdehnung war den Alten die Landschaftsmalerei bekannt?

Verfolgen wir zunächst die Thatsachen mit genauer Scheidung der Gattungen und Zeiten. Wir wollen die Vasenmalerei voranstellen, die ja hoch hinaufreicht. Auf den schwarzfigurigen Vasen ist der Schauplatz der Handlung selten characterisirt. Die Rebzweige, von denen so oft diese Bilder durchzogen sind, haben nur formelle Bedeutung, sie dienen zur Raumausfüllung, nicht zur Characterisirung des Schauplatzes[2]). Es findet sich ganz vereinzelt ein Baum, dem man materielle Bedeutung beilegen muss, aber das sind Ausnahmen. Wo aber eine äussere Realität nothwendig ist

1) Pyth. 1, 17 ff.
2) Vgl. Excurs II.

zum Verständniss der Handlung, wie z. B. das Wasser bei schiffenden Personen, da begnügt man sich, wenn es real dargestellt wird, mit dem blossen äusseren Umriss, man zeichnet eine wellenförmige Linie in der schematischen Wiederholungsmanier, die zu den wesentlichsten Eigenthümlichkeiten der alten Kunst gehört, oder man verfährt symbolisch, man gibt der Phantasie eine Andeutung, indem man ein paar Fische hinmalt[1]). Man sieht deutlich, wie die ganze äussere Natur für diese Kunststufe nur ein ganz Nebensächliches ist. Die ideale Welt des Mythus ist es, an welcher diese Zeit hängt. Anders stellt sich die Sache in der rothfigurigen Malerei, in der aber auch für diese Untersuchung die Unterscheidung der Stile erforderlich ist. Derjenige Stil, welchen man den grossartigen zu nennen pflegt, hat überhaupt eine Abneigung gegen alles Beiwerk. Er gibt wol hie und da eine Andeutung, wenn sie nothwendig ist zum Verständniss, er bezeichnet wol den Wald durch ein Reh, Haus oder Palast durch eine Säule, aber sein eigentlicher Character verschmäht doch dergleichen untergeordnetes Beiwerk. Es würde seinem grossartigen Vortrag schaden, auch er ist ganz vertieft in die grossen Bilder des Mythus.

1) Die Fische hören natürlich auf, symbolisch zu sein, sobald Wasser dazu gemalt ist. — Die symbolische Bezeichnung der Natur ist der römischen Wandmalerei fremd, wenn man nicht das Krokodil zur Bezeichnung ägyptischen Lokals dahin rechnen will, dessen sich auch Nealkes in seinem Schlachtbilde (Plin. 35, 142) bedient hatte. In der griechischen Vasenmalerei geht sie durch alle Stile hindurch. Man kann sagen, dass das Wort des Plinius über Timanthes: plus intelligitur quam pingitur eigentlich für die ganze griechische Malerei gilt. Auch von der symbolischen Bezeichnung der Natur abgesehn, ist in griechischen Bildern Vieles, was nicht durch unmittelbare Anschauung, sondern erst durch einen Verstandesschluss verständlich ist. Die Polygnotischen Bilder liefern dafür viel Beispiele, man vgl. O. Jahn's Abhandlung über Polygnot. — Uebrigens ist diese symbolische Naturbezeichnung wieder ein Punkt, in dem die griechische Plastik und Malerei übereinstimmen.

Dagegen derjenige Stil, der zur Anmuth und Zierlichkeit neigt, behält zwar noch in vielen Fällen die Andeutungsmanier bei — auch er stellt z. B. Gebäude nicht in extenso, sondern symbolisch durch eine Säule dar —, aber seinem Character sind doch die zierlichen Blumen und Sträucher angemessen, die auf den Bildern dieses Stils sich finden. Dies ist eigentlich der erste Anfang der Landschaftsmalerei. Wenn wir Bilder betrachten wie die Paris- und Kadmusvase[1]) in Berlin, so sieht man deutlich das Bestreben, einen landschaftlichen Eindruck hervorzurufen, es soll nicht bloss der mythische Vorgang, sondern auch die Scene dieses Vorgangs bezeichnet werden, wenn auch nur durch geringe Mittel. Denn ein Eindruck, wie ihn die Wirklichkeit gibt, wird nicht beabsichtigt; hie und da ein Zweig, das ist Alles, es ist bescheidnes Beiwerk ohne den Anspruch, den Schein der Wirklichkeit zu erregen[2]). Aber der Blick für die äus-

1) Von dem Reh auf der Kadmusvase bemerkt Welcker A. D. III, 389: „Eigen ist es, dass das Reh so weit von der Artemis getrennt erscheint, und wie aus Neugierde vorangelaufen ist.“ Eben diese Trennung beweist ja deutlich, dass es gar nicht zur Artemis, sondern zum Waldgrund gehört, ebenso wie auf der Parisvase und sonst unzählig oft.

2) So verfuhr auch Polygnot; ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε sagt Pausanias, was nach O. Jahn: Ueber d. Polygnot. Gem p. 57 A. 5 eine Ausnahme sein soll, weil gewöhnlich die Lokalität nicht durch landschaftliche Dekoration, sondern durch die Personifikation des Orts dargestellt werde. Es wird in Excurs VII ausgeführt, dass es ungerechtfertigt ist, die Lokalgottheiten der spätern Kunst auch für die frühere vorauszusetzen; hier übrigens musste schon wegen des Schiffes das Wasser real dargestellt werden. Aber nach genauer Wiedergabe der Realität strebte Polygnot durchaus nicht, sondern er verfuhr mehr andeutungsweise. Man vgl. z. B. das Meer in dem Sonnenaufgang des Musée Blacas; manchmal, wie in den Charondarstellungen der polychromen attischen Lekythen, fehlt ganz die Andeutung des Wassers. Aus diesem Grunde, weil durchaus nicht genaue Nachahmung der Wirklichkeit beabsichtigt, sondern nur eine Andeutung gegeben war, fügt Pausanias ἔοικε hinzu.

sere Natur, das Gefühl für die Anmuth von Blumen und Sträuchern ist da, von dem der frühere Stil kein Zeichen gibt. Endlich der apulische Stil zeigt noch mehr Neigung, der äussern Realität gerecht zu werden: er pflegt die Gebäude in extenso darzustellen und liebt es, alle leeren Räume mit Blumen, Sträuchern und Bäumen auszufüllen ohne die Zurückhaltung des eben vorhergehenden Stils. Das schliesst aber nicht ganz die symbolische Bezeichnungsweise aus. So ist es namentlich die ganze oder abgekürzte Figur eines Satyrs, welche der Phantasie die Vorstellung eines waldigen Lokals geben soll. Man sieht jedenfalls in diesem Stil die Neigung für anmuthige Naturumgebung am sichtbarsten hervortreten, wenn auch die einzelnen Bäume und Sträucher noch nicht gesammelt sind zu einem geschlossenen Hintergrund, wie es in der römischen Wandmalerei geschieht [1]). Will man ein Beispiel, an dem sich deutlich die eben ausgeführte Entwicklung verfolgen lässt, so nehme man eine Darstellung, die alle Perioden der Kunst beschäftigt hat, z. B. das Parisurtheil. In der ältesten Zeit fehlt alle und jede landschaftliche Zuthat, aber immer mehr und mehr spriessen Blumen und Sträucher aus dem Boden, bis zuletzt in der römischen Wandmalerei ein ganzer landschaftlicher Hintergrund hinzugefügt ist [2]). Hier ist es überhaupt Sitte, die mythischen Begebenheiten mit landschaftlicher Scenerie zu umgeben. Die römische Wandmalerei steht demnach in einem bemerkenswerthen Gegensatz zu der griechischen Kunst, wie sie in den Vasen vorliegt, und ebenso zu

1) Daran hindert schon der Reliefstil der Vasen, den auch der apulische Stil noch hat, wenn er sich auch durch manche Eigenthümlichkeiten, wie z. B. das häufige Herausblicken aus dem Bilde — er setzt wie die römische Wandmalerei einen Betrachter voraus — von der frühern Art unterscheidet. Der strenge Reliefstil der frühern Vasen ist besonders an solchen Einzelheiten deutlich, wie wenn von dem Wagen des Triptolemus immer nur ein Rad sichtbar ist.

2) Vgl. Nessus und Dejanira, Herkules mit dem Löwen und mit Antäus, Europa auf dem Stier u. s. w.

den freilich nur spärlichen Thatsachen, die uns über das Verfahren der grossen Meister vorliegen. Darf man die Alexanderschlacht auf einen hervorragenden griechischen Meister zurückführen, so bestätigt sie meine Behauptung; im Uebrigen ist uns etwas von dem Verfahren des Polygnot bekannt. Dieser grosse Meister des älteren Stils verfuhr ganz nach der idealen, um getreue Wiedergabe der Realität unbekümmerten Abkürzungsmanier, die oben an den Vasen hervorgehoben wurde. Wie er eine ganze Flotte durch ein Schiff [1]), ein ganzes Lager durch ein Zelt, so bezeichnete er einen ganzen Hain durch einen Baum und den Meeresstrand durch ein paar Steine [2]). Ja er ging sogar so weit, dass er, wie es oft sichtbar ist auf rothfigurigen Vasen, seine Figuren in die Luft hineinmalte, ohne die den Hügel andeutende Linie hinzuzufügen, auf dem sie sitzend gedacht werden sollen [3]). Polygnot hätte die Grösse seines Stils beeinträchtigt, wenn er die untergeordneten Reize von Busch und Baum seinen Bildern hinzugefügt hätte. Freilich lässt sich auch in den Gemälden der grossen Meister verfolgen, dass der äussern Natur mehr Interesse zugewandt wurde;

---

1) Böttiger Archaeol. d. Mal. p. 316 vergleicht mit dem einen Schiff bei Polygnot die zwölf Schiffe auf der tabula Iliaca.

2) Vgl. Welcker: Ueber die Composition der Polygnotischen Gemälde u. s. w. in den Abhandl. d. Berl. Akad. 1847 p. 111.

3) Ueber die Worte des Pausanias X, 30, 6: *ἔστιν ἐφεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον οἷα ἐπὶ λόφου τινὸς Ὀρφεὺς καθεζόμενος* bemerkt Welcker a. a. O. p. 139: „Der Hügel des Orpheus war also wie auch in den spätern Vasengemälden nur durch eine Linie angedeutet oder nicht einmal diess, sondern nur nach der Figur und ihrem Verhältniss zu den andern der Reihe vorauszusetzen." Mir scheint durch *οἷα* deutlich genug ausgedrückt zu sein, dass das Letztere der Fall war. Das Verfahren der Vasenbilder hat übrigens hie und da zu spasshaften Missverständnissen geführt, vgl. Wieseler's Erklärung zu Müller A. D. I, 46, 212. Dass die schwarzfigurigen Vasen dies Verfahren nicht kennen, ist gewiss nicht zufällig; sie sind treuer und halten sich mehr an die Wirklichkeit, die spätern sind sorgloser.

es heisst von Zeuxis, dass er seine Centaurin auf blühenden Rasen (ἐπὶ χλόης εὐθαλοῦς) legte. Allein aus der Praxis der Vasenbilder ist wol der Schluss erlaubt, dass auch die grossen Maler der Griechen der äussern Natur immer nur eine untergeordnete Stelle einräumten und noch bestimmter lässt sich behaupten, dass sie die äussere Natur als einziges oder auch nur als Hauptobject wol nie zur Darstellung brachten: keiner der erhaltenen Titel führt darauf und was wir besitzen, widerspricht.

Auch die Plastik zeigt eine Zunahme des landschaftlichen Gefühls; man erinnere sich nur des farnesischen Stiers, dessen Basis die waldige Gebirgsgegend des Kithäron darstellen soll. Schon die Reliefs vom Monument des Lysikrates characterisiren das Lokal mehr als sonst üblich ist. Aus späterer Zeit sind namentlich die historischen Monumente der Römer hervorzuheben, die ganz im Gegensatz zu den idealer gehaltenen griechischen die äussere Natur, Städte oder Castelle, Berge und Flüsse nach der Wirklichkeit darstellen[1]). Denn das aus Lycien stammende allerdings von griechischen Händen gearbeitete Relief, welches die Eroberung der Stadt Xanthos durch Harpagos darstellt, kann unmöglich für die Weise der griechischen Kunst überhaupt maassgebend sein; es entspricht vielmehr dem Character der assyrischen Kunst, welche ebenso wie die historische Skulptur der Römer — sie kennt ja überhaupt nur das Historische — die äussere Natur nach der Wirklichkeit darstellt. Dagegen die Sarkophagreliefs aus römischer Zeit halten sich

1) Mit diesen Reliefs wären höchstens die Bilder des Philostratus zu vergleichen, wo Städte dargestellt waren, wie das Bild des Skamander, des Menoikeus, des Pyrrhos, der Antigone u. s. w. (Das Bild des Aristides: oppido capto ad matris morientis ex vulnere mammam adrepens infans wird man sich nach griechischen Analogien zu denken haben.) Ebenso hätte der Figurenreichthum der philostratischen Bilder höchstens in römischen Werken seine Analogie, die eben dadurch etwas viel Unruhigeres, Verwirrteres haben, als die griechischen.

im Ganzen mehr an die personificirende Darstellung der äussern Natur, die von den Griechen entlehnt ist und der Natur der Plastik ebensosehr entspricht, als die reale Darstellung der Malerei.

Wir sehn also, dass die menschlichen Handlungen immer mehr im Verlauf der Kunst mit landschaftlichem Beiwerk umgeben werden. Was ist der Grund dieser Thatsache? Die Literatur der Griechen kann vielleicht zur Beantwortung dieser Frage dienlich sein. Es ist nämlich oft bemerkt, dass die älteste Literaturgattung, das Epos, weniger gemüthlichen Antheil nimmt an der äussern Natur, als Lyrik und Drama[1]). Sie kann es nicht, da sie den Mythus objectiv als etwas Ueberliefertes darstellt. Nun aber pflegen wir grade der ältesten Kunst einen epischen Character beizulegen; namentlich O. Jahn hat in der Entwicklung der Vasenmalerei einen epischen, lyrischen und dramatischen Stil sehr überzeugend nachgewiesen und so möchte denn, was von dem Epos der Literatur gilt, auch von dem epischen Stil der Malerei zu behaupten sein[2]). Das Interesse

1) Vgl. besonders den ausführlichen Aufsatz von Caesar in der Zeitschr. f. Alterth. 1849 p. 481 ff., der nur dem Pindar, wie mir scheint, nicht gerecht ist. Denn abgesehn von Bildern wie Isthm. 3, 36, so sollte die wunderbare freilich arg missverstandne Stelle Nem. 7, 79, wo von den Lilien die Rede ist, die im Thau des Meeres stehn, allein genügen, um ihm die lebhafteste Empfindung für die Natur zu vindiciren. Und es gibt noch andre sprechende Stellen; detaillirtes Ausmalen freilich ist überhaupt seine Sache nicht. Es scheint mir aber überhaupt die Characteristik der pindarischen Poesie, wie sie Caesar gibt, nicht die richtige zu sein.

2) A. Conze hat kürzlich in der Archaeol. Ztg. 1859 Taf. 125 eine Vase aus Argos publicirt, die wol eins der schönsten Beispiele für die rührende Einfalt des epischen Vasenstils ist. Man sehe, wie treu detaillirt uns der Maler den ganzen Vorgang erzählt: Herkules kam zu Wagen, und als er an Ort und Stelle war, band er die Pferde los und liess sie frei laufen und während diese nun Laub fressen, macht er sich an's Werk. Nur in dem alterthümlichen Stil ist ein solcher wahrhaft epischer Vortrag möglich.

an Bergen und Flüssen, an Bäumen und Blumen erwacht erst später, es erwacht mit den Bedürfnissen des eignen Gemüths, es erwacht in derjenigen Poesie, welche mitfühlt den Wechsel Wonne und Weh des Naturlebens, in der Lyrik, und so sehn wir denn auch landschaftliche Zuthat in der spätern Kunst hervortreten, aber immer nur, wie auch in der Poesie, als Zuthat. Ein Landschaftsbild ist eben so wenig vorhanden als ein Gedicht, dessen Zweck die Beschreibung einer schönen Gegend wäre. Immer ist die Natur dem Menschen untergeordnet.

Aber es sind unter den römischen Wandmalereien späterer Zeiten manche, welche auf den ersten Blick landschaftliche Gemälde zu sein scheinen. Allerdings sind sie verschieden von der griechischen Art, indem sie die menschliche Handlung nicht mehr als Hauptobject, sondern als Beiwerk behandeln; es gibt sogar Fälle, wo sie ganz fehlt. Aber sie sind darum noch nicht Landschaften in unserm Sinn. Betrachten wir zunächst die Erfindung des Ludius. Seine Malerei war, wie man richtig bemerkt hat[1]), eine Prospectmalerei; er malte Villen, Hallen, Gartenanlagen, Haine, Wälder, Hügel, Wasserbehälter, Gräben, Flüsse, Ufer und Menschen dazu in den Beschäftigungen des Landlebens. Wie deutlich sieht man hierin die Neigungen des Römers zur Kaiserzeit! Auf der Villa zu leben, wo möglich in der kühlenden Nähe des Meeres, das war, wie die Schriftsteller bezeugen, die Liebhaberei des Römers und so wird denn die Malerei des Ludius aus der herrschenden Zeitrichtung ganz begreiflich. Es ist uns manches in seiner Art gemalte Bild erhalten, welches den Reiz des Landlebens anschaulich zu machen bestimmt ist, aber Landschaften in unserm Sinne sind es nicht. Eher könnte man diejenigen Bilder Landschaften nennen, welche die einsame Natur darstellen, in welcher nur das Numen der Nymphen oder andrer ländlicher Gottheiten waltet Es gibt mehre interessante Darstellungen dieser Art: Berge, die einen stillen See einschliessen u. s. w.,

1) Brunn Gesch. der griech. Künster II, 315.

wo die Heiligthümer ländlicher Gottheiten sind[1]). Diese Gemälde kommen unsern Landschaften nahe, es liegt eine bestimmte Stimmung hier in der Natur ausgedrückt, nur das steht entgegen, dass die Götter hier wohnen. Darin eben liegt der Grund, dass das Alterthum zur Landschaftsmalerei in unserm Sinn nicht kam, es sind die dämonischen Wesen, die in Wald und Quelle wohnen und ihr Geist ist's, der überall webt. Wären in diesen letztgenannten Bildern die Heiligthümer weggelassen, so wäre kein Unterschied mehr von unsern Landschaften; aber so wie sie da sind, ist diese Natur immer nur die Wohnung dämonischer Wesen. Die Natur muss entseelt werden von Göttern, um durch die Empfindung des Künstlers neu beseelt zu werden. Dies ist die Voraussetzung der Landschaftsmalerei, und diese Voraussetzung fehlte dem Alterthum.

Wenden wir uns nun zurück zu dem Bilde des Philostratus, so muss behauptet werden, dass die menschenleere Insel, die er gemalt gesehn haben will, ohne alle Analogie dasteht. Hätte er noch Heiligthümer ländlicher Gottheiten hinzugesetzt, so hätte man sich das Bild denken können nach der Art jener späten oben erwähnten Gemälde.

---

1) Vgl. Bartoli pict. antiq. tab. 10, besonders tab. 13. Merkwürdig ist das Bild im sepulcr. Nas. tab. 14, das den Hermes darstellt, der eine Wildniss betritt, deren Thiere durch seine Erscheinung gescheucht werden. Etwa Hermes, der die Insel der Kalypso betritt?

IV.

Vielleicht wird man die Anzahl der schon besprochenen Bilder hinreichend finden zum Beweise unsres Satzes, und in der That, man sollte glauben, dass wenn auch nur für ein einziges Bild, ja für eine Einzelheit in einem Bilde der überzeugende Beweis der Nichtwirklichkeit geführt würde, dass damit die Autorität des ganzen Schriftstellers erschüttert sei. Indessen auf die Gefahr hin, etwas Ueberflüssiges zu sagen, aber in der Hoffnung, aus den Scheinbildern des Philostratus Vortheil zu ziehn für die ächten Werke griechischer Kunst, wollen wir noch ein paar Bilder zergliedern und zwar wählen wir grade solche, die man in Bezug gesetzt hat zu Werken berühmter Meister. Unsre Betrachtungen beschränkten sich ja, wie schon früher bemerkt wurde, nicht auf das knapp Nothwendige und so lasse sich der Leser auch noch diese Erörterungen gefallen, wenn sie nur einen kleinen Beitrag geben zur richtigeren Erkenntniss der alten Kunst.

Der jüngere Philostratus beschreibt unter Nr. 2 folgendes Bild:

Der Phrygier ist besiegt; sein Blick ist verzweifelt, die Flöte weggeworfen. An der Fichte steht er, von welcher er, wie er weiss, herabhängen soll und sieht auf den Barbaren, welcher das Messer für ihn wetzt. Dieser ist mit seinen Händen beim Messer beschäftigt, aber mit funkelnden Augen blickt er hinauf zum Marsyas und sein Haar steht wild von einander, seine Backen sind von Mordlust geröthet, die Brauen zusammengezogen und ein wildes Grinsen ist auf seinem Gesicht. Apollo ruht sich aus auf einem Fels; die Lyra, die in der Linken liegt, wird noch gespielt von der linken Hand, die rechte liegt auf dem Schooss lose das Plektrum haltend; sorglos sieht der Gott aus und ein Lä-

cheln ist auf seinem Gesicht. Auch der Flussgott ist da, welcher den Namen des Marsyas annehmen wird, und eine Heerde von Satyrn, den Marsyas betrauernd und das Ausgelassne mit der Betrübtheit vereinigend.

Dies Bild wird auf Zeuxis zurückgeführt[1]), von welchem ein Marsyas religatus bekannt ist. Malerisch möglich ist allerdings das Bild und der Umstand, dass der Marsyas des Philostratus nicht gebunden ist — es wird wenigstens nicht erwähnt —, so dass also der Titel des Gemäldes von Zeuxis nicht genau passen würde, mag übersehen werden. Wenn nur das Bild seiner würdig wäre, das in der That mit keinem einzigen der erhaltenen den Vergleich aushält!

Zunächst eine antiquarische Besonderheit. Von einer Flöte spricht Philostratus, auf allen literarisch oder monumental erhaltenen Darstellungen hat Marsyas die Doppelflöte. Auch der ältere Philostratus gibt dem Olympus (I, 21) nur eine Flöte, und doch erinnere ich mich nicht, auf irgend einem griechischen Relief oder Gemälde — und die Flöte kommt ja in bacchischen Scenen und Opferhandlungen häufig genug vor — eine andre Flöte als die Doppelflöte gesehn zu haben. Dichter gebrauchen dagegen oft den Singular, wofür ich weder Stellen noch den Grund anzugeben brauche, die Monumente folgen begreiflicherweise der Sitte des Lebens.

Von Apollo heisst es, Lächeln sei auf seinem Gesicht. Ist das nicht empörend? Kann Apollo da lächeln, wo er Vollstrecker einer gerechten Strafe ist? So wenig wie es Dionysos kann als Bestrafer der Seeräuber, den der stumpfsinnige Rhetor (Sen. I, 19) ebenfalls lächeln lässt. Auf dem Monument des Lysikrates sitzt Dionysos in ruhiger Schönheit da, ohne Erregung, wie es dem Gott geziemt, er tändelt mit seinem Panther, aber dem niedern Volk der Satyrn überlässt er die Bestrafung der Räuber[2]). Das Aergste aber

1) Von Brunn Gesch. II p. 83. welchem Michaelis beistimmt in Ann. dell' instit. 1858 p. 319.

2) Vgl. die schöne Ausführung in O. Jahn's Pentheus p. 15. Wie ganz anders als bei Philostratus ist es in seinem Vorbild, dem homerischen Hymnus! Da lacht Dionysos darüber,

wird uns zugemuthet in dem Bilde des Nessus (Jun. 16)[1]). Da heisst es, dass der Knabe Hyllos über den von seines Vaters Pfeil getroffenen Centauren vor Vergnügen in die Hände klatsche und dazu lache. Was könnte es Unnatürlicheres und Schändlicheres geben zumal bei einem Kinde, als Lachen über einen Sterbenden, über einen unter Schmerzen Sterbenden?

Für die Satyrn — es ist wieder eine Heerde da — wäre es wol angemessener, den Apollo um Gnade zu flehn, als vor der Zeit zu trauern. Und Olympus fehlt, der eher da sein sollte, als die Satyrn, weil er dem Marsyas näher steht, der flehen sollte für seinen Lehrer wie auf den erhaltenen Monumenten. Den Flussgott dagegen, der nur auf römischen Monumenten vorkommt, hätte vielleicht ein Zeuxis weggelassen, denn mit der Handlung steht er in keinem innern Zusammenhang, er geht das spätere Schicksal des Marsyas an, das uns in diesem Augenblick gar nicht kümmert.

Uebrigens mag in einem Punkt eine Reminiscenz wirklich gesehner Denkmäler zugegeben werden. Die Stellung des Schleifers wird ganz so beschrieben, wie sie auf erhaltenen Monumenten sich findet.

O. Müller hatte eine höhere Vorstellung von der Kunst des Zeuxis, denn wenn wir auch die nachgewiesenen Fehler einmal hinwegdenken, so würde das Bild doch immer ein dem Mythus ohne eigne Zuthat des Künstlers nachgemaltes bleiben und eben ein solches ist einem griechischen Meister nicht zuzutrauen. O. Müller hat in seinen alten Denkmälern I, n. 204 ein herkulanisches Bild abbilden lassen, „zur

---

dass die Seeräuber ihn, den Gott, fesseln zu können glauben, aber als er zur Bestrafung schreitet, da ist er ein wild blickender Löwe. Aus solchen Zügen sieht man, was für ein Mensch dieser Philostratus war.

1) Dies Bild ist übrigens auch sonst sehr merkwürdig. Herkules steht mit seinem Wagen im Fluss, warum? Weil der Mythus so erzählt. Es liegt auf der Hand, dass hier ein Künstler abweichen musste. Man vgl. zum Ueberfluss das pompejanische Bild Mus. Borbon. VI, 36.

Erläuterung von Zeuxis: Marsyas religatus.“ Dies Bild ist allerdings seiner Erfindung nach wahrhaft künstlerisch. Marsyas steht mit gebundenen Händen an dem Baum und lässt traurig den Kopf herabhängen. Vor ihm steht der Scythe mit dem Messer. Dann folgt Olympus, der sich in eiliger Bewegung dem Gotte genähert und nun in bittender Geberde vor ihm kniet. Neben Apollo, welcher die Hand an die Kithar lehnend auf einem Sessel sitzt, steht eine Frau, die, mag sie sein wer sie will — eine Muse, wie sie in den bisherigen Erklärungen genannt wird, ist sie schon wegen des Blumengewindes in ihrer Hand gewiss nicht —, mit ausdrucksvoller Wendung des Kopfes den Gott um Barmherzigkeit bittet. Das ist eine schöne, menschliche Zuthat zu dem Bilde, es ist nun die Entschliessung Apollo's, nicht die Vollstreckung der Strafe, an welche sich das Interesse knüpft, es ist der psychologische Conflict zwischen Mitleid und gerechtem Zorn, der unsre Theilnahme weckt. Von einem denkenden Künstler also ist dies herkulanische Bild oder sein Vorbild entworfen, ob dies aber Zeuxis gewesen, darüber steht uns keine Entscheidung zu.

Der ältere Philostratus beschreibt II, 3 folgendes Bild: Man erblickt den Pelion mit Eschen bewachsen und die schönsten Höhlen und Quellen; Centaurinnen halten sich dort auf mit ihren Jungen. Einige Junge liegen in den Windeln, andere kriechen daraus hervor, diese scheinen zu weinen, jene sind munter und lächeln, da die Brust gut fliesst; hier hüpfen sie unter den Müttern, dort umklammern sie die niedergekauerten; eins aber wirft schon muthwillig gegen die Mutter einen Stein. Die ganz jungen haben noch keine feste Gestalt, die aber schon hüpfen, haben auch schon etwas Derbes. Ihre Mähne ist noch im Werden und die Hufen sind noch zart. Die Centaurinnen entwachsen weissen und bräunlichen Pferden; auch aus einem schwarzen Pferd wächst eine weisse Centaurin hervor.

Wir wollen dieses Bild kurz zusammenstellen mit der Centaurenfamilie des Zeuxis, die Lucian beschreibt, denn es ist die Meinung ausgesprochen worden[1]), dass das philostratische Bild und das berühmte Berliner Centaurenmosaik durchaus derselben Geistesrichtung entsprungen erscheine, die sich in Lucian's Schilderung finde.

Doch zunächst ein paar Einzelheiten. Die Vervielfältigung der Höhlen, Quellen, Centauren sind wir schon gewohnt, aber die halb schwarze, halb weisse Centaurin verdient wol ein näheres Eingehn. Bei der Bildung des Centauren kommt es offenbar darauf an, die beiden Organismen so zu verschmelzen, dass ein einheitliches neues Ganze entsteht, welches den Gedanken an eine Zusammensetzung nicht aufkommen lässt. An der Centaurenfamilie des Zeuxis wird eben diese allmähliche Mischung des Thierischen und Menschlichen gerühmt und wenn man das Centaurenmosaik in Berlin vergleicht, so findet man zwar namentlich an dem männlichen Centaur den Farbenton des Rossleibes etwas dunkler, wie natürlich, aber von einem grellen Contrast ist keine Rede. Und wie wäre das möglich? Dadurch würde ja der Künstler sich selbst entgegenarbeiten. Er will einen einheitlichen Organismus schaffen; wenn er aber die beiden Bestandtheile dieses Organismus mit diametral entgegengesetzten Farben färbt, so erweckt er ja gerade den Gedanken der Zusammensetzung, des Aggregats, den er vernichten wollte.

Einige Junge, heisst es sodann, liegen in Windeln. Der Rhetor überträgt menschliche Verhältnisse auf die Centauren, welche doch in diesem Punkt der thierischen Praxis folgen müssen. Er thut es nicht absichtlich, es ist kein Anlass zu glauben, dass er einen komischen Eindruck beabsichtigt habe. Komisch aber ist ein Thier in Windeln gewickelt jedenfalls; es wäre da am Platze, wo man, wie in einer Affenkomödie, menschliche Sitten und Zustände durch Thiere darstellen lässt.

Die Hauptsache aber ist, dass Zeuxis eine Familie von

1) Von Brunn Künstlergesch. II p. 83.

Centauren gemalt hatte, hier dagegen ist eine Menge von Müttern und Jungen versammelt; dieser Unterschied ist so wichtig, dass er eine Vergleichung der Bilder gar nicht zulässt. Denn dadurch, dass Philostratus eine unbestimmte Menge von Müttern und Jungen auftreten lässt, verliert sein Bild alles tiefere Interesse, es könnten auch Pferde und Füllen sein und es würde nichts verändert als nur die äusserliche Gestalt. Die Beschränkung auf eine Familie gibt erst das tiefere Interesse, insofern sie das Halbthierische unter die Analogie des Menschenlebens rückt, insofern sie die Tugenden einer menschlichen Familie in halbthierischen Organismen zur Erscheinung bringt. Das Säugen eines Jungen auf dem philostratischen Bilde ist nur ein Akt des Instinktes, auf dem Bilde des Zeuxis ist es zugleich eine That mütterlicher Liebe, wie im Menschenleben. Goethe hebt es in seinem Aufsatz über Myron's Kuh an verschiedenen Beispielen hervor, wie gerade darin die grosse Wirkung solcher Gruppen liege, dass im Thierischen Zärtlichkeit, Mütterlichkeit, kurz menschliches Gefühl zur Erscheinung komme. Und mehr noch als Thiere muss ja die Centaurengestalt als eine zur Hälfte menschliche auf diese Analogien des Menschlichen Anspruch machen.

Das Berliner Centaurenmosaik beschränkt sich wie das Bild des Zeuxis auf eine Familie, aber dies ist auch der einzige Vergleichungspunkt. Im Uebrigen stehn sie sich diametral entgegen. Dieses ist ein Idyll, jenes eine ergreifende Tragödie. Der männliche Centaur, von bräunlicher Carnation, während sein Weib lichter gehalten ist, nach jenem schönen Verfahren, von dem auch in Pompeji so wirkungsreiche Beispiele vorliegen, hat einen Felsblock geholt, um den Tiger zu zerschmettern, der sein getödtetes Weib zerfleischt. Ihm wäre der Untergang gewiss, wie auch schon neben ihm ein getödteter Löwe von der Gegenwehr der Centauren zeugt. Aber indem der Centaur den Felsblock hebt, um ihn auf den Kopf des Tigers zu schleudern, erblickt er an seiner Seite zum Sprunge bereit eine zweite Bestie. Dieser Augenblick ist gewählt: auf den bei seinem todten Weibe beschäftigten Tiger ist die Bewegung des Centauren gerichtet, aber die

Augen richten sich auf den neuen Feind mit trüber Wehmuth, die unter dem wilden Haar des Halbmenschen um so ergreifender wirkt. Mit einem Feind wird er wol fertig, aber nicht mit dem zweiten; er sieht es selbst voraus, um der Rache an seinem Weib willen soll er den Tod leiden. Es ist ein wunderbar grosses Bild, dem wenige vergleichbar sind; aber gerade darin hat die ungeheure Wirkung desselben ihren Grund, dass es ein menschliches Gefühl, dass es die Liebe zum Weibe ist, die hier um den Preis des Lebens in einem Thiermenschen sich bethätigt. Der Centaur erscheint uns trotz seiner Wildheit von Herzen mitleidenswerth, weil er beseelt ist von einer grossen Empfindung, die auch den Menschen in Wildheit zu versetzen vermag. Ob dieses Bild in irgend einer Beziehung zu Zeuxis stehe, wage ich nicht zu entscheiden; es finden sich allerdings unter den Werken dieses Meisters einzelne, denen ein tragischer Eindruck eigen gewesen zu sein scheint, aber soviel scheint mir gewiss, dass man das Berliner Bild nicht als derselben Geistesrichtung mit jener idyllischen Familienscene des Zeuxis entsprungen bezeichnen darf.

Unter dem Titel Ariadne beschreibt der ältere Philostratus (I, 15) folgendes Bild:

Dionysos angethan mit dem Purpurkleid und mit Rosen bekränzt geht zur Ariadne; er ist berauscht von Liebe. Die Bacchen gebrauchen jetzt nicht ihre Cymbeln, noch die Satyrn ihre Flöten, selbst Pan hält inne mit seinen Sprüngen, um nicht den Schlaf des Mädchens zu stören. Theseus aber hat Ariadne vergessen, seine Sehnsucht geht nur auf Athen, sein Blick geht nur dem Schiffe voraus. Ariadne aber liegt auf Felsen, nackt bis zum Nabel, den Hals hintenübergelegt und die ganze rechte Achselgrube ist sichtbar. Die linke Hand aber liegt auf dem Gewande, damit nicht der Wind ihre Scham aufdecke.

Das Bild scheint, wenn man nicht genauer zusieht, mit wirklich vorhandenen übereinzustimmen und allerdings eine Reminiscenz von wirklich Geschehenem muss zugegeben werden. Die Figur der Ariadne nämlich wird genau so beschrieben, wie sie auf späteren Monumenten — römischen Wandgemälden und Sarkophagen — erscheint. Nur pflegt man in Pompeji der Schlafenden fein weiche Kissen unterzulegen — wie die an den Meeresstrand kommen, das kümmert nicht —, denn wie kann ein so zartes Mädchen auf rauhem Fels liegen![1]) Aber diese Uebereinstimmung ist auch Alles; aus dem Uebrigen sieht man deutlich genug, dass der Rhetor nicht ein Bild, sondern nur den Mythus vor Augen hatte. Theseus, erzählt er, hat die Ariadne vergessen und sieht nur dahin, wohin sein Kiel gerichtet ist: das ist ein Zug, den kein Künstler, wenigstens kein denkender, kein griechischer Künstler sich erlaubt hätte. Wie kann Theseus ohne innern Kampf eine Ariadne verlassen! Dass es ihm schwer geworden, zu gehen, dass er schwankt zwischen der Liebe zur Heimat und zur Ariadne, das hätte der Künstler darstellen, er hätte ihn wenigstens zurückblicken lassen sollen nach dem Mädchen. Eben dadurch hätte er den Reiz des Mädchens gehoben und das Staunen des Dionysos und seiner Gefährten begreiflich gemacht. So wie es hier verlangt wird, verfahren die erhaltenen Denkmäler, welche den

1) Die pompejanischen Bilder sind reich an solchen Zeichen weichlicher Sitte. Die Galatea z. B. bei Zahn 2, 30 hat den Fächer und über ihr fliegt ein Eros mit Sonnenschirm: es ist als ob sich eine zarte Dame aus Pompeji als Galatea habe darstellen lassen. Die Putzsucht tritt überall hervor in dem zierlichen Lockengekräusel, in den Ringen um Arme und Füsse, die man selbst bei nackten Figuren findet! Der Erscheinung nach ist dies dasselbe, wie in der alterthümlichen Kunst, die auch eine grosse Neigung zu Schmuck und Zierlichkeit hat, aber aus was für einer grundverschiednen Seelenstimmung geht das hervor! Hier ist es die naive Freude am Zierlichen, das liebenswürdige Bestreben, Alles recht fein zu machen, dort eine weiche, raffinirte Eleganz.

Abschied des Theseus darstellen[1]); eins ist da, welches wie das philostratische Bild den gehenden Theseus und den kommenden Dionysos vereinigt, und auch hier geht Theseus mit rückwärts gewandtem Haupt. Der Mythus freilich lässt kurz den Einen gehen und den Andern kommen; eben diesem schrieb der Rhetor nach.

Dionysos ist berauscht von Liebe, aber sein Gefolge — Eros ist nicht da, denn der Mythus meldete nichts von ihm — hält inne mit Cymbeln und Flöten, selbst Pan ist ruhig, um nicht den Schlaf des Mädchens zu stören. O über den stumpfsinnigen Rhetor, der so schreiben mochte! Man sehe die erhaltenen Monumente[2]). Das wäre ein rechter Pan, dem nicht lichterloh die Begierde ausschlüge beim Anblick eines schlafenden noch dazu halb nackten Mädchens[3])! So ist es, Pan und Satyrn können sich nicht halten vor Begierde, so wie es ihrer Natur angemessen ist, Dionysos aber pflegt zaudernd dargestellt zu werden, er muss getrieben werden von seinen Begleitern, in denen das eine Gefühl des sinnlichen Triebes lebt. In diesem Gegensatz der edlen Zurückhaltung des Gottes, der versunken dasteht in die schlafende Schönheit, und der drängenden Begier seines Gefolges liegt

1) Vgl. Jahn Archäol. Beitr. p. 280 ff. Hinzu kommt das von Minervini im Bullet. Napolet. IV p. 91 beschriebene pompejanische Bild, wo ganz dieselbe Auffassung ist; dann der Sarkophag in Constantinopel in Archaeol. Ztg. XV, Taf. 100, wo sich auch Theseus im Weggehn nach der Ariadne umsieht.

2) Es genügt auf O. Müller's A. D. II, Taf. 35 und 36 zu verweisen.

3) Zu diesem Bilde des Philostratus vergleiche man die sentimental verliebten Satyrn, die den Olympus umgeben 1, 20. Auf der andern Seite hat der geistesarme Rhetor die schöne Fabel von Silen und Midas auf das Gründlichste zerstört. Er zeigt uns (1, 22) einen thierischen Silen, betrunken schlafend, und das wäre denn ein Bild, eines griechischen Künstlers würdig! Die erhaltenen Monumente benehmen sich ganz anders, vgl. die Vase in Monum. dell' instit. 4, 10.

die eigentliche Schönheit dieser Darstellungen begründet; wäre er nicht, gleich würde die Darstellung gemein und also uninteressant werden. Aber dies Zaudern des Gottes lässt ihn selbst als Gott erkennen und Ariadne wird nur noch schöner dadurch. Der Rhetor aber, was weiss er davon, was einem Gott geziemt; er kehrt die Sache gerade um; bei ihm ist Dionysos trunken vor Liebe, sein Gefolge aber, obwohl Wesen gemeinerer Natur, steht still, um nicht den Schlaf des Mädchens zu stören.

Schliesslich betrachten wir das Bild des lokrischen Ajax (Sen. II, 13):

Aus dem Meer ragen Felsen, um welche das Meer zischt. Auf ihnen steht wild und übermüthig ein Held, der lokrische Ajax. Sein Schiff ist getroffen und steht nun in Flammen, er selbst rettete sich auf die gyräischen Felsen. Poseidon aber kommt heran voll Zorn und schwingt den Dreizack, um den Fels zu stürzen, auf dem Ajax steht.

Man ist geneigt, dies Bild auf den Maler Apollodorus zurückzuführen, von dem ein Ajax fulmine incensus erwähnt wird [1]).

Es gab zwei Erzählungen über den Tod des Ajax [2]). Nach der homerischen wurden seine Schiffe zerstört, er selbst aber auf die gyräischen Felsen geworfen. Hier spricht er das übermüthige Wort, er wolle auch gegen den Willen der Götter dem Meer entrinnen. Darüber ergrimmt Poseidon

---

1) Auch Brunn (II p. 73) ist nicht abgeneigt, „nur kann allerdings die Bezeichnung Ajax fulmine incensus etwas zu knapp und gesucht erscheinen für einen Ajax, dessen Schiff vom Blitze getroffen ist, und der nun schiffbrüchig gegen Felsen geschleudert den Göttern noch trotzen will, während Poseidon, sie zu rächen, heraneilt."

2) Vgl. die Stellen in Jacobi's mythol. Wörterbuch.

und spaltet den Fels mit seinem Dreizack und zwar so, dass das Stück, auf welchem Ajax stand, ins Meer fällt. Das Meer also, dem er entrinnen zu können glaubte, verschlingt ihn doch, das ist der ächt epische Gedanke dieser Sage; darum muss auch Poseidon den Felsen, auf dem er steht, nicht ihn selbst mit dem Dreizack berühren. Dieser Erzählung folgt Philostratus, wie man sieht; es ist characteristisch, dass er uns nicht mittheilt, wie sein Poseidon herankommt, was der Dichter auch nicht sagt, aber auch nicht zu sagen braucht oder richtiger, nach dem Zusammenhang der Stelle nicht sagen darf.

Die andere Erzählung ist weniger volksthümlich, aber mehr für die Tragödie gemacht. Es ist die beleidigte Göttin, die Pallas, an deren Tempel und Priesterin er gefrevelt hatte, die ihn mit dem Blitzstrahl tödtet[1]). Dieser Erzählung folgte der Maler Apollodor, wenigstens stimmt der Titel seines Bildes nur mit dieser, nicht mit der ersten überein. Sein Bild hat also mit dem Philostratus nichts zu schaffen.

Und warum gab wol Apollodor der spätern Sage den Vorzug? Weil die erstere gar nicht künstlerisch darstellbar ist. Poseidon richtet den Dreizack nicht gegen den Frevler selbst, sondern gegen den Felsen. Man denke sich das gemalt und wir werden verwundert fragen, warum die Hand des Gottes nicht den Frevler selbst treffe. Was in der ho-

---

1) Es ist mir unbegreiflich, wie Welcker den Unterschied der beiden Sagen, die so ganz verschiednen geistigen Stimmungen entstammen, verwischen konnte (Griech. Tragöd. I. p. 161). Und der Text des Schriftstellers wird wieder nicht berücksichtigt. Welcker sagt, der Zorn der Athene sei die innere Triebfeder, wie auch die Odyssee in der Schilderung von Poseidons Treiben selbst zu erkennen gebe. Grade das Gegentheil sagt die Odyssee:

Ποσειδάων — ἐξεσάωσε θαλάσσης.
καί νύ κεν ἔκφυγε κῆρα καὶ ἐχθόμενός περ Ἀθήνῃ,
εἰ μὴ ὑπερφίαλον ἔπος ἔκβαλε καὶ μέγ' ἀάσθη.

Also das übermüthige Wort, nichts Andres, ist der Grund seines Todes.

merischen Erzählung schön und bedeutsam ist, das ist gemalt lächerlich. Hier kann sich der Zorn des Gottes nur unmittelbar gegen den Frevler selbst wenden, denn so äussert sich eben der Zorn. Dann ist auch der Untergang des Ajax gewiss, während er im andern Fall noch die Möglichkeit hat, zu entkommen. Und alle sinnliche Deutlichkeit würde das Bild verlieren, es bedürfte eines Schlusses, um seinen Sinn zu begreifen.

Schlussbetrachtung.

Es wäre das Leichteste gewesen, alle Bilder der Philostrate der Reihe nach zu zergliedern, aber auch das Langweiligste und Unwissenschaftlichste. Ich habe das zu vermeiden gesucht und glaube nun genug Beispiele angeführt zu haben zur Beurtheilung der philostratischen „Bilder." Auch bei den besprochenen Bildern kam es mir nicht darauf an, sämmtliche Fehler hervorzuheben; wenn das Princip einmal festgestellt ist, so kann leicht Jeder für sich die Anwendung im Einzelnen machen. Zudem befinden sich unter denjenigen, welche ich nicht berührt habe, gerade die absurdesten; es widersteht mir, Bilder wie die „Gewebe" des ältern, die „Jäger" des jüngern Philostratus zu zergliedern. Zwar genügt kein einziges unter den philostratischen Bildern der ersten Anforderung an ein Kunstwerk, dass es Causalitätsnexus in sich enthalte. Denn das Kunstwerk ist etwas aus dem Geist Gebornes, es hat, wie Hegel sich einmal ausdrückt, die Taufe des Geistigen erhalten, es können also in ihm die Dinge nicht zufällig neben einander stehen, wie in der Wirklichkeit. Misst man mit diesem Maassstabe, den uns ja eben die erhaltenen Kunstwerke bieten, die philostratischen Bilder, so fallen sie sämmtlich in Stücke auseinander, aber es gibt graduelle Unterschiede, je nachdem der Rhetor selbständig operirt, oder nur entstellende Zusätze zum dichterischen Vorbild hinzufügt.

Die Absicht des Philostratus war, Bilder zu fingiren. Es sind alle Gattungen in seiner angeblichen Gemäldegallerie vertreten: neben den mythischen Darstellungen, die sich — recht characteristisch — vornehmlich im Sentimentalen, Verliebten und im Grässlichen bewegen und zum grossen Theil

aus dem Euripides entlehnt sind, dessen pathetische Tragödie einem Phrasenmacher besonders willkommen sein musste, finden wir historische Stücke, Allegorie, Genre, Naturdarstellungen und auch Thier- und Fruchtstücke. Auch darin zeigt sich diese Absicht, dass er an ein paar Stellen die Menge von gewissen im Bilde befindlichen Dingen nicht, wie gewöhnlich, als unbestimmte Vielheit, sondern in bestimmten Zahlen angibt. Sonst aber pflegt er keine Angaben zu machen, die als von der Anschauung genommen angesehen werden könnten; er pflegt nicht den Platz zu bestimmen, den die Figuren im Bilde einnehmen, von links und rechts, vor und hinter, unter und über spricht Philostratus sehr selten. Auch versucht er nicht, seinen Figuren individuelle Verschiedenheiten anzudichten, man lese, wie er schöne Frauen und Jünglinge beschreibt[1])! Immer kehren dieselben Phrasen wieder, die Figuren sehen sich so ähnlich wie ein Ei dem andern, und keine dieser Beschreibungen gibt ein Bild, weil sie sich nur in den abstrakten Elementen der Schönheit, wie Symmetrie u. dgl. bewegen. Solche Beschreibungen sind freilich begreiflich, wo die Anschauung fehlte. In den Kunstwerken seiner Zeit aber sich umzusehen und mit ihrer Hülfe seinen Fiktionen den Schein der Wirklichkeit zu geben, verschmähte der Rhetor, aus Eitelkeit, wie ich glaube. Wir mussten allerdings einige Reminiscenzen aus wirklich gesehenen Kunstwerken zugeben, die — was characteristisch ist — mit Darstellungen römischer Monumente übereinstimm-

1) An Schmuck und Putz lässt er es nicht fehlen; natürlich das hält so ein Mensch für schön. Man erinnere sich des Wortes von Apelles (Clem. Alex. Protrept. II, 12): *Ἀπελλῆς ὁ ζωγράφος θεασάμενός τινα τῶν μαθητῶν Ἑλένην ὀνόματι πολύχρυσον γράψαντα, ὦ μειράκιον, εἶπεν, μὴ δυνάμενος γράψαι καλὴν πλουσίαν πεποίηκας.* Das Wort beweist, dass in der griechischen Malerei Einfachheit und Anspruchslosigkeit der äussern Erscheinung angestrebt wurde, wie man auch aus den Vasen (mit Ausschluss der unteritalischen Art, die in dieser Hinsicht sich mehr den römischen Wandmalereien nähert) abnehmen kann.

ten, aber immer war es nur eine Einzelheit, nie ein ganzes Bild[1]). Wie geringes Verständniss der Kunstwerke aber Philostratus besass, das, glaube ich, ist durch die oben angestellte Vergleichung mit den erhaltenen Werken klar geworden. Er gab sich nicht die Mühe, eines Andern, eines Künstlers Gedanken zu begreifen, es soll etwas Eignes sein, er will seine Lektüre, seine Gelehrsamkeit und seine Albernheit zum Besten geben[2]). Sowohl in der Sache als in der Form. Denn auch seine Wörter und Wendungen sind aus Dichtern genommen, ohne Verständniss der Poesie und Sprache. Er ist ein sprechendes Beispiel, wie die Form werthlos ist ohne den Geist, der sie geschaffen. Ja sogar widerwärtig sind die poetischen Floskeln des Rhetors, weil sie so prätentiös auftreten. Es ist an vielen Stellen sichtlich, dass es dem Rhetor nur darauf ankam, seine poetischen Redewendungen zur Schau zu stellen, die seiner Eitelkeit natürlich geistreich und gewählt erschienen, in Wahrheit aber ein widerwärtiger Schein sind. Bei dem Dichter sind sie der nothwendige Ausdruck seiner bewegten Seele, bei dem Rhetor ein erborgter Flitter, der die Geistes- und Gemüthsarmuth des Menschen nicht verhüllt, sondern nur deutlicher offenbart.

Aus der Reihe der Kunstschriftsteller also ist Philostratus zu streichen, aber wichtig bleibt er, ja er wird, wenn die Resultate dieser Untersuchung richtig sind, noch wichti-

---

1) Die Hymnensängerinnen (Sen. 2, 1) indess, von denen Welcker sagt: hanc tabulam perpendant ii, quibus, dum altius non inquisiverint, de ejus (Philostrati) fide nondum plane persuasum est, kann ich nicht als eine solche Reminiscenz ansehn. Die Bemerkungen Welcker's sind schon von Stephani, Nimbus und Strahlenkranz p. 113 richtig beurtheilt. — Uebrigens kommt es mir auf ein paar Reminiscenzen mehr oder weniger nicht an.

2) Eben desswegen hat er, wenn ich nicht irre, den Knaben eingeführt, dem er die Bilder erklärt. Man sieht es an mehreren Stellen sehr deutlich, dass dieser nur dazu da ist, um die Abschweifungen des Rhetors gleichsam zu entschuldigen.

ger als bisher für die Literaturgeschichte des dritten Jahrhunderts [1]).

Und wie kam es, dass so viele kunstsinnige Männer, dass namentlich Goethe sich für den Philostratus begeisterte? Es waren die ausgeschriebenen Dichter, die zu schön sind, als dass sie nicht auch in der Behandlung eines Philostratus Entzücken weeken müssten, es waren die herrlichen Stoffe, die Philostratus eben in diesen Dichtererzählungen dem Künstler bot. Das läugnen auch wir begreiflicherweise nicht, dass Homer und Pindar, Aeschylus und Euripides reich sind an den edelsten, grössten Vorwürfen für den bildenden Künstler, aber wie bei den Stoffen, die Natur und Menschenleben bieten, so bedarf es ebenso bei den Bildern der Dichter einer Umbildung, wenn sie künstlerische Bilder werden sollen. Diese Umbildung macht die innere Thätigkeit des Künstlers aus, deren Folge die Arbeit in der Materie ist. Sie fehlt den philostratischen „Bildern", und ebendarum sind es keine Bilder.

Ich kann diese Untersuchung nicht schliessen, ohne dankbar des Mannes zu gedenken, von dem ich insbesondere für die vorliegende Schrift die tiefste Anregung erfahren habe. Ich meine Lessing. Er war der Erste, der Kunst und Poesie methodisch verglich und damit der Archaeologie ihre eigentliche wissenschaftliche Grundlage gab. Grundverschieden von Winckelmann hat er doch keine geringere Bedeutung für die Wissenschaft, als dieser. Seine Lebensschicksale boten ihm wenig Anschauung der alten Kunst, aber seine Natur war auch nicht dafür organisirt. Winckelmann war auf die Anschauung gerichtet, Lessing auf die Erkenntniss, jener begeistert sich für die Form, dieser sucht, was hinter den Formen liegt, den Gedanken; der Eine hebt sich empor zum Ideal, der Andre dringt hindurch zur Idee. Möchte diese Schrift ein Geringes beitragen zum erneuerten Studium Lessing's!

1) Die Literaturgattung des Philostratus hat als ihren Urheber wol Lucian de domo, nur dass dieser wirkliche Kunstwerke beschreibt.

Excurse.

Excurs I.

Ueber die Entwicklung der Gesichtsformen in der griechischen Kunst.

Der Unterschied der Physiognomie in alterthümlicher und vollendeter Kunst ist besonders in drei Eigenthümlichkeiten sehr deutlich. Erstens ist die Profillinie im alterthümlichen Stil schrägliegend, im vollendeten nähert sie sich einer senkrechten Linie. Auf den Vasen ist es ein ganz durchgehender Unterschied und auch die ältesten Sculpturen, wie der Apoll von Thera, der Fries von Assos, das samothracische Relief und manche andre, unterscheiden sich dadurch sehr deutlich von dem Harpyienmonument, von dem Relief der wagenbesteigenden Göttin aus Athen u. s. w., auf denen die Profillinie bereits schon so ist, wie in der vollendeten Kunst. Jene erinnern an die Peruginer Bronzen in der Glyptothek zu München, deren Figuren ein fast vogelähnliches Profil haben. Die fortgeschrittene Kunst schiebt die Stirn vor, die im ältesten Stil zurücktritt, und gibt dadurch ihren Gestalten ein menschlicheres, ein geistiges Ansehn. Denselben Sinn hat die zweite wichtige Veränderung, die sich auf die Lage der Augen bezieht[1]). Das Auge dringt

1) Dabei bemerke ich, dass die plastische Darstellung des Augapfels auf Marmorwerken — denn malerisch geschah das schon früh, wie überhaupt Manches früher malerisch aufgetragen ist, was später plastisch dargestellt wurde —, die an spätern römischen Büsten so gewöhnlich ist, als an dem

im ältesten Stil aus dem Kopf heraus, es ist ein rein sinnliches Organ; aber im Fortgang der Kunst wird es immer tiefer in den Schädel hineingeschoben und in demselben Maasse fähig zum Ausdruck der Seele. Man könnte hier wol eine Erscheinung in der Literatur vergleichen. Wenn man nämlich darauf achtet, wie die Dichter vom Auge sprechen, so findet sich bei Homer noch keine Stelle, worauf auf ein sentimentales Interesse an diesem seelenkündenden Organ zu schliessen wäre. Von den leuchtenden Augen der Götter, von zornfunkelnden Augen ist die Rede[1]), aber wie ganz anders klingt das, was wir in Lyrik und besonders in der Tragödie finden! Ich will nur des Aeschylus Iphigenie erwähnen, die aus den Augen das Geschoss des Mitleids entsendet, und den Eros des Euripides, dem süsse Sehnsucht vom Auge träufelt, Schilderungen wie sie im Homer nicht vorkommen könnten.

Die dritte Eigenthümlichkeit bezieht sich mehr auf die Miene, als auf die Form. Ich meine das Lächeln der alterthümlichen Kunstwerke. Was darüber Verschiednes gesagt ist, darf ich übergehn, weil es ohne zureichende Kenntniss des Materials vermuthet ist; Bemerkungen wie diese, es sei „huldvolles Lächeln" beabsichtigt[2]), würden immer nur auf einzelne Stücke anwendbar sein, so dass man eine und dieselbe Erscheinung bald so, bald so erklären müsste. Das Lächeln ist eine allgemeine Erscheinung der alterthüm-

---

frühsten datirbaren Beipiel am farnesischen Herkules sich findet. Schon aus diesem Grunde hätte der in der Pariser Bibliothek zum Vorschein gekommene Nointel'sche Marmorkopf eines Jünglings nicht zum Parthenon gerechnet werden sollen.

1) Das Venusauge ist bei Homer noch nicht *ὑγρόν*, es wäre zu sentimental für ihn, er gibt ihr *ὄμματα μαρμαίροντα*.

2) Welcker über den Apoll von Thera in A. D. I, 401. Bei Overbeck (Gesch. d. Plast. I, p. 121) findet man etwas Gedankenlosigkeit, insofern nur das Lächeln erklärt werden soll, aber die Ausdruckslosigkeit des ganzen Kopfes erklärt wird.

lichen Kunst, auf Münzen nicht weniger deutlich als in Reliefs und Statuen und auch auf den Vasen sehr häufig. Es findet sich selbst noch in phidiassischen Werken, wenn nämlich der Weber'sche Kopf, an dem es, freilich ohne alles Grinsende, noch unzweifelhaft wahrnehmbar ist, zum Parthenon gehört. Merkwürdig, dass man das „ehrbare und verstohlene Lächeln", das der Sosandra des Kalamis beigelegt wird, nicht damit in Verbindung gesetzt hat, da es ja offenbar dasselbe ist[3]). Denn wie könnte z. B. der Ausdruck der Göttinnen am Harpyienmonument treffender bezeichnet werden?

Und warum l ä c h e l n denn nun die alten Kunstwerke? Der Grund liegt in der Innigkeit der alterthümlichen Kunst. Wer die Stimmung nachempfunden hat, aus der diese Formen hervorgingen, wen die Keuschheit und Zartheit einer Kunst gerührt hat, die eine ehrbare, bürgerliche, enge, treue Zeit zum Hintergrund hat, wer das Streben nach Zierlichkeit und Grazie begreift, dem treuster Fleiss, das gerade Gegentheil der leichtfertigen Genialität, eines Kindes späterer Zeit, die Hand leiht, der wird es begreiflich finden, wenn man in die Miene des Antlitzes den Ausdruck einer freundlich innigen Seele zu legen suchte. Es gelingt bald besser, bald schlechter, je nach der Stufe der Kunst, wunderbar ergreifend

---

1) Wenn die Monumente und schriftstellerischen Notizen erst in lebensvoller Verbindung behandelt werden, so wird man auch die quadrata corpora des Polyclet mit den Stileigenthümlichkeiten der selinuntischen Metopen in eine und dieselbe Entwicklungsreihe setzen. Denn das Auszeichnende dieser Sculpturen und zwar durch alle drei Perioden hindurch, die nur graduell darin unterschieden sind, besteht eben in dem kurzproportionirten, vierschrötigen Körperbau. Sehr schön und wahr hat O. Jahn (Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1852 p. 56 vgl Taf. 4) denselben Stil in einigen sicilischen Terrakotten nachgewiesen, denen sich mehrere in dem Kgl. Antiquarium zu Berlin anreihen. Derselbe vergleicht auch vollkommen treffend die Reliefs von Olympia: dieser selinuntische Stil war also nicht bloss l o k a l.

am Harpyienmonument, das überhaupt wol das seelenvollste Produkt der alterthümlichen Kunst genannt werden kann. Eines eigentlichen Beweises ist der Gegenstand nach seiner Natur nicht fähig, hier gilt es, wenn irgendwo, nachzuempfinden die Stimmung, die hinter den Formen liegt.

Dies Lächeln ist der erste Funke der Empfindung, der aus der starren Ruhe des Steins hervorbricht; es ist die erste Regung der Seele, die nun frei ihre Schwingen hebt, um zu dem Höchsten zu gelangen. Die vorgriechischen Völker sind nicht bis zu dem Punkt gekommen, wo die Offenbarung der Seele beginnt.

Excurs II.

Ueber die Raumfüllung auf den Vasen.

Die Ausfüllung des Raumes ist so sehr ein Gesetz der alten Kunst, dass der Mangel derselben zum Zweifel an der Aechtheit des betreffenden Werks berechtigt. Um dieses Gesetzes willen erlaubt sich die alte Kunst Verstösse, die man tadeln müsste, wenn sie nicht nothwendig wären, um den wohlthuenden Eindruck eines angemessen angefüllten Raumes hervorzubringen. Man hat oft darauf aufmerksam gemacht, dass am Fries des Parthenon die sitzenden, stehenden und reitenden Figuren gleich hoch seien, gegen die Natur, aber der Raum verlangte es so. Dieser Isokephalismus ist indess nichts dem Parthenon ausschliesslich Eignes, man vergleiche das Harpyienmonument, die Metope des Viergespanns aus Selinus, wo die Figur auf dem Wagen nicht höher ist als die daneben stehenden, und ein andres Relief aus Selinus[1]). Das merkwürdigste Beispiel liefert aber wol der Fries von Assos. Hier sind die liegenden Figuren in unverhältnissmässiger Grösse und Breite gegen die stehenden dargestellt; dies musste geschehn, wenn Liegende und Stehende, wie es der Fall ist, mit den Köpfen gleich hoch hinaufreichen sollten. Auch am Parthenon sind die sitzenden Figuren nicht bloss durch die Länge von den stehenden verschieden; soll nun eine liegende Figur gleiche Höhe haben mit einer stehenden, so muss sie natürlich noch um so mehr an Länge und Breite vergrössert werden. Auch ein merkwürdiges Beispiel liefert ein Friesrelief von Aphrodisias, auf dem Zeus als Gigantentödter durch merkwürdige Kleinheit sich von den mitkämpfenden Göttern unterscheidet, was, wie

1) Serradifalco Antichita della Sicilia II, 27. Noch in der spätesten Zeit römischer Skulptur ist dies Gesetz befolgt; vgl. das obere Bild des Berliner Musensarkophags in Archaeol. Ztg. I, Taf 6.

auch Wieseler[1]) bemerkt, sich nur durch die räumlichen Verhältnisse erklärt. Ueberhaupt in jeder Gattung von Monumenten gibt es Beispiele, dass um des Raumes willen Figuren verkleinert werden [2]).

Es ist indess nicht meine Absicht, alle Gattungen der Monumente in diese Erörterung hereinzuziehn; ich beschränke mich auf die Vasen und will historisch verfolgen, wie man der Raumfüllung zu entsprechen suchte. Historisch zu verfahren, genau die verschiedenen Perioden zu scheiden, ist durchaus nothwendig, denn es ist von vornherein zu erwarten, dass die werdende Kunst sich mit den Forderungen des Raums nicht so gut abzufinden weiss, wie die vollendete [3]), dass sie sich äusserlicherer Mittel bedient, um den gegebenen Raum zu füllen. Zugleich ist diese Untersuchung nicht unwichtig für die Exegese der Vasen, insofern sie eine genaue Scheidung nothwendig macht zwischen denjenigen Elementen der Darstellung, die wirklich materielle Bedeutung haben und den bloss formellen, durch Forderungen des Rau-

---

1) Zu II, 66. 845 a seiner Denkmäler.

2) Oft auf Gemmen z. B. Tölken III. n. 58: Ares einen Giganten tödtend. Vgl. den Herkulessarkophag bei Visconti Pio-Clem. IV, 4, 7.

3) Dies lässt sich auch in sehr interessanter Weise bei den Münzen verfolgen. Man gehe historisch z. B. die Münzen von Metapont durch. Die numi incusi haben nur die Aehre und auf der einen Seite derselben die Anfangsbuchstaben der Stadt, so dass also der ganze Raum auf der andern Seite der Aehre leer ist. Später wird auf der leeren Seite etwas hinzugefügt, das Blatt der Aehre, eine Maus, ein Vogel, ein Stern u. s. w., wodurch der auf der andern Seite befindlichen Schrift das Gleichgewicht gehalten wird. Natürlich haben diese Zuthaten ihre besondre Bedeutung, sie sind nicht bloss raumfüllend, aber zugleich raumfüllend. Eben dasselbe findet man auf Krotonischen Münzen. Anfangs ist die eine Seite neben dem Dreifuss leer, später wird ein Storch u. s. w. beigefügt als Gegengewicht der Schrift auf der andern Seite. Ist hier aus diesen Beispielen nicht deutlich sichtbar, wie das Gefühl für Raumausfüllung fortschreitet?

mes bedingten. Freilich ist diese Scheidung nicht im Sinne derjenigen exegetischen Richtung, welche kein anderes Erklärungsmittel als die Mythologie kennt und vielleicht unbewusst die Vasen nicht als Produkte eines künstlerischen Triebes, sondern als Produkte mythologischer Reflexion ansieht. Diese Richtung kennt gar nicht die Frage, ob dies oder jenes Beiwerk symbolisch oder nicht symbolisch sei; sie geht von der stillschweigenden Voraussetzung aus, dass Alles symbolisch sei und nur über das Wie findet Meinungsverschiedenheit statt.

Der älteste Vasenstil, den man den korinthischen zu nennen pflegt, bedient sich als raumfüllender Mittel der Rosetten und phantastischen Blumenranken. Damit übersäet er die Zwischenräume der Figuren in kindlicher Freude an allerlei buntem Zierrat so sehr, dass der Raum mehr überfüllt als ausgefüllt erscheint. Man sieht, dass diese Mittel rein äusserlich sind, wenn sie auch dem Character dieses Stils entsprechen. Denn gerade zu den märchenhaften Thierfiguren, die uns mit grosser Lebendigkeit entgegentreten, stimmt sehr gut das Ornament seltsam phantastisch gezogener Blumenranken. Indessen bleiben doch diese Mittel, namentlich die Rosetten, etwas rein Aeusserliches, was mit der Darstellung selbst nichts zu schaffen hat; das aber verlangen wir grade, dass dasjenige, was den Raum füllt, zugleich für die Darstellung bedeutsam sei; erst dann kann man sagen, Raum und Bild sind völlig eins geworden. Im schwarzfigurigen Vasenstil verschwinden die Rosetten und Blumenranken bis auf ganz vereinzelte Fälle. Da nämlich, wo Thierreihen dargestellt sind nach Art des ältesten Stils, wird auch die Rosette beibehalten; sonst aber hat man andre Mittel, den Raum zu füllen, und zwar der verschiedensten Art ohne die stereotype Art des vorhergehenden Stils; es regt sich auch hierin die individuelle Freiheit. Zunächst dienen Inschriften und zwar sinnvolle und sinnlose zur Füllung des Raumes. Die sinnvollen Inschriften dieses und des frühern Stils sind nämlich ganz anders angeordnet als später; sie sind nicht regelmässig in einer Richtung fortlaufend über den Köpfen

der Figuren angebracht, wie das später der Fall ist, sondern sie finden sich in den Zwischenräumen der Figuren, zwischen den Beinen von Menschen und Thieren, kurz sie sind so angebracht, dass irgend ein leerer Fleck dadurch ausgefüllt wird. Diese Anordnung beweist, dass die sinnvollen Inschriften ausser ihrer Beziehung zur Darstellung zugleich der Raumausfüllung dienen sollten[1]). Die sinnlosen Inschriften aber, die später verschwinden, hatten nur den Zweck der Raumfüllung, da sie ja als sinnlos nicht zur Darstellung gehören können, und mir scheint, die wunderliche Art, wie sie über das ganze Bild verstreut alle leeren Flecke ausfüllen, ist sprechend genug. Man hat indessen nach andern Erklärungsgründen für diese sinnlosen Inschriften gesucht, aus denen ich mich begnüge, die Ansicht O. Jahn's hervorzuheben. Dieser meint[2]), man habe in Ermangelung wahrer Inschriften auch sinnlose nur scheinbare als einen Schmuck dieser Gefässe angesehn, den man nicht missen wollte. Dabei scheint aber übersehn, dass sich sehr häufig auf einem und demselben Gefäss sinnvolle und sinnlose Inschriften vereinigt finden. Eben diese Vasen sind, wie ich glaube, für meine Ansicht sehr beweisend. Man betrachte nur das Bild in Gerhard's Auserles. taf. 236, das die Tödtung des Minotaurus darstellt. Links und rechts von der Hauptgruppe stehn Männer und Frauen in ihre Mäntel gehüllt in reicher Anzahl. Der Zwischenraum zwischen je zwei Figuren ist durch eine vertikal laufende Inschrift aus-

1) So war es auch auf dem Kasten des Kypselos, wie eine bisher nicht richtig verstandene Stelle des Pausanias beweist. Die Inschriften, sagt er, laufen zum Theil gerade fort, zum Theil sind sie *βουστροφηδόν* zu lesen, aber auch sonst sind sie in schwer zu verstehenden Windungen geschrieben (V, 17, 6: *γέγραπται δὲ ἐπὶ τῇ λάρνακι καὶ ἄλλως τὰ ἐπιγράμματα ἑλιγμοῖς συμβαλέσθαι χαλεποῖς*). Mit diesen letzten Worten bezeichnet er genau die wunderlich gewundene Art, in welcher die Inschriften auf den Vasen angebracht zu werden pflegen.

2) Einleitung p. 114.

gefüllt, welche den deutlich lesbaren Namen der zunächst stehenden Person angibt. Diese sinnvollen Inschriften aber waren nicht lang genug, um den ganzen Zwischenraum zwischen je zwei Personen zu füllen, darum fügte man über den sinnvollen Inschriften sinnloses Geschreibsel in derselben vertikalen Richtung laufend hinzu [1]). Dies naive Mittel der Raumfüllung verschwindet, wie schon bemerkt, in der spätern Kunst.

Das zweite eben so häufige Mittel der Raumfüllung auf den schwarzfigurigen Vasen sind die Rebzweige. Man hat sie sehr häufig symbolisch erklärt, man hat darin Anspielungen auf Dionysos erblicken wollen. Wenn man aber, was doch der einzig mögliche Weg ist, um über eine Einzelheit in's Klare zu kommen, die Gesammtheit der Fälle oder wenigstens möglichst viele Fälle vergleicht, so kann diese Ansicht nicht bestehn. Ich läugne nicht, dass diese Rebzweige, wenn sie in der Hand des Dionysos erscheinen, ein characteristisches Attribut für den Gott sind, aber auch in diesem Fall dienen sie zugleich der Raumfüllung; sonst finden wir sie in allen möglichen mythischen Darstellungen, in Scenen des täglichen Lebens, wo Epheben sich üben, Mädchen Wasser holen, ja selbst in einer simplen Darstellung von ein paar Rindern. Soll nun in allen diesen Fällen eine Beziehung auf Dionysos herausgefunden werden oder wird man nicht vielmehr sagen müssen, die Rebzweige sind in den meisten Fällen *nur* raumfüllend, in Darstellungen des Dionysos *zugleich* raumfüllend? Im ersteren Fall entsprechen sie den sinnlosen, im letztern den sinnvollen Inschriften. Diese Ansicht empfiehlt sich besonders durch die Art, wie sie gezogen sind; sie pflegen nämlich, wunderlich genug, wenn sie symbolisch zu erklären wären, in alle leeren Flecke

1) Auf dem Bild im Mus. Gregor. II, 67, 1 a wechseln einfache Kreise als raumfüllendes Mittel mit Buchstaben ähnlichen Zeichen ohne Sinn, wodurch auch der Zweck der letzteren sehr deutlich ist.

des Bildes hineinzureichen [1]). Man darf auch nicht daran denken, dass diese Rebzweige etwa den Schauplatz der Handlung bezeichnen sollten. Dieser Meinung steht nämlich der Umstand entgegen, dass sie in sehr vielen Fällen gar nicht auf dem Boden stehende Bäume sind, sondern nur Ranken, die von den Körpern der Figuren auszugehen scheinen [2]). Aber auch da, wo das Erstere der Fall ist, muss ich läugnen, dass sie zur Characterisirung des Lokals dienen, eben wegen der Art, wie die Zweige gezogen sind und wegen ihrer stetigen Wiederkehr.

Ferner werden allerhand Thiere zur Raumfüllung verwandt; hier kann man allerdings in einzelnen Fällen schwanken, ob nicht neben dem Formellen zugleich Bedeutsamkeit für die Darstellung beabsichtigt sei, und dieses Schwanken ist grade bei einer Kunststufe, die eben bemüht ist, das Formelle in ein zugleich Materielles zu verwandeln, sehr erklärlich; wenn man aber immer möglichst viele Fälle vergleicht und, was nicht genug hervorgehoben werden kann, den Platz berücksichtigt, den das Beiwerk im Bilde einnimmt, so dürften sich die zweifelhaften Fälle auf ein Minimum reduciren. Den Platz zwischen den je acht Pferdebeinen eines Viergespannes, die immer alle sichtbar sind, lässt die schwarzfigurige Malerei sehr selten unausgefüllt. Wenn nicht Inschriften oder Rebzweige hineinreichen, so stellt man — und das ist das Gewöhnliche — eine Figur so hinter die Pferde, dass die Beine derselben den leeren Raum ausfüllen; auf mehreren Vasen hat sich der Maler in höchst naiver Weise geholfen [3]). Es sind Bilder am Hals von dreihenkligen Hydrien, deren Bauch gleichfalls bemalt ist, und da hat nun der Maler die Pallas des untern Bildes mit ihrem Helm so in die obere Darstellung hineinragen lassen, dass grade der betreffende Raum

1) Ebenso und aus demselben Grunde werden die Kränze, mit denen Figuren geschmückt sind, oft weit über den Kopf hinaus verlängert, z. B. Gerhard Auserles. 4, 316.

2) Sehr instruktiv ist auch das Bild in Él. céram. II,40, wo von einem Palmbaum Rebzweige ausgehn.

3) Z. B. Mus. Gregor. II, 7, 1. 2.

ausgefüllt wird. An eben derselben Stelle finden wir auch Thiere der verschiedensten Art. Auf einer Vase, welche den Auszug eines Kriegers darstellt[1]), kriecht unter den Pferdebeinen eine Eidechse in die Höhe, unverhältnissmässig gross gemalt, um eben den Raum auszufüllen. Man hat dies Beiwerk symbolisch gedeutet, man hat an die Bedeutung der Eidechse als eines weissagerischen Thiers erinnert und eben darum den ausziehenden Krieger für den Seher Amphiaraus erklärt. Allein wie unverständlich hätte der Maler seine Absicht ausgedrückt durch die Stelle, die er dem Thier gab! Warum brachte er es nicht in die Nähe der Person, zu der es bezogen werden soll? Und es ist ein ganz ähnliches Bild[2]) mit demselben Thier an derselben Stelle vorhanden, das unmöglich auf den Auszug des Amphiaraus bezogen werden kann; denn da keine Frau da ist, so würde die dieser Darstellung wesentliche Figur der Eriphyle fehlen. Die Eidechse scheint mir demnach zum Zweck der Raumausfüllung hineingemalt, so wie die Sirene, die Gans[3]), die sonstigen Vögel, ja sogar die kleinen Männer, die mehrfach eben unter den Pferdebeinen vorkommen[4]). Aber auch die

---

1) Gerhard Auserl. 263.

2) In München n. 730 des Jahn'schen Katalogs. Ob dagegen die Eidechse bei Gerhard Auserl. 220 ebenso zu beurtheilen, da sie einen ganz andern Platz im Bilde hat, ist mir zweifelhaft.

3) Gerhard Auserles. 107. 385. 322.

4) Gerhard Auserl. 310 und sonst. Auch unter Thronsesseln finden wir dieselben kleinen Männer, z. B. Gerhard Auserles. 7. Hier sind sie offenbar als stützende Figuren gedacht, zu vergleichen dem von Figuren getragenen Thronsessel des amyklaischen Apollo. Bemerkenswerth ist übrigens, dass auf Reliefs aus Ninive und Persepolis ganz ähnlich unter Thronsesseln solche stützende Figuren sich finden, so dass hier eine Entlehnung stattgefunden zu haben scheint. Vgl. Botta et Flandin: Monum. de Ninive I, 18 und Flandin et Coste pl. 155. Was über diese Figuren in den Vasenerklärungen bemerkt ist, glaube ich übergehn zu dürfen. Wirklich unglaublichen Unsinn findet man in Él. céram. zu I, 59. — Dass

Vögel im obern Raum der Bilder, die so häufig sind, namentlich in Reiter- und Kampfscenen, also in Scenen, die im Freien vor sich gehen, haben meiner Ansicht nach keine tiefere Bedeutung. Sie können nicht auf ein augurium bezogen werden, da sie beide Parteien einer Schlacht in gleicher Weise begleiten; es sind vielmehr die Vögel, die im Freien fliegen und mit ihren ausgebreiteten Flügeln sehr gut den Raum hinter dem Rücken eines Reiters ausfüllen, wo sie durchgehends sich finden[1]). Dies sind die hauptsächlichsten Mittel des schwarzfigurigen Stils; Blumen und Sträucher finden sich ganz ungewöhnlich selten[2]), sie gehören einer spätern Periode an. Es leuchtet ein, dass diese Mittel auch noch, wenn auch in geringerm Grade als im ältesten Stil, ungenügend sind, sie erscheinen auch noch wie etwas äusserlich Aufgesetztes, aber es zeigt sich doch das Bestreben, das formell Nothwendige zu einem Sinnvollen zu machen. Wäre dies nicht, so könnte nirgends ein Zweifel stattfinden und selbst die sinnlosen Inschriften erregen doch wenigstens den Schein, zur Darstellung zu gehören.

Es geht aber noch aus andern Dingen hervor, wie man in jener Zeit den Raum noch als Beschränkung empfand. Um des Raumes willen wird nicht selten eine Figur in merkwürdiger Weise verkleinert. So ist es durchgehends in den Darstellungen der vom Ajax verfolgten Kassandra, die wie ein kleines Mädchen, nicht wie eine Jungfrau aussieht.

---

aber die kleinen Männer unter den Pferdebeinen nur in der Absicht hinzugefügt sind, um den Raum zu füllen, beweist schlagend Micali stor. 86, 4, wo unter den Pferdebeinen ein kleiner bärtiger, ithyphallischer Silen erscheint. Dass es ein Silen ist, liegt allerdings in der Darstellung begründet, aber dass er hier seinen Platz hat und grade nicht grösser ist, als der Platz erlaubt, das geschieht um der Raumfüllung willen.

1) Vielleicht sind sie von den assyrischen Reliefs entlehnt, wo in Schlachtscenen adlerartige Vögel häufig vorkommen?

2) Und hauptsächlich wol in absichtlich alterthümlichen Darstellungen, wie Gerhard Auserl. 105. 194.

Man hat hiefür allerhand andre Gründe angeführt; mir scheint, in dem grossen Schild der Pallas, an welche sie heranflieht, liegt der Grund[1]). Man sehe nur die Bilder an; wenn die Kassandra in natürlicher Grösse dargestellt worden wäre, so wäre sie zum grossen Theil eben durch den Schild verdeckt; nur aus diesem Grunde, um also ganz sichtbar zu sein, ist sie so klein dargestellt. Endlich ist noch zu erwähnen, dass um des Raumes willen selbst eine nothwendige Figur ausgelassen wird, so z. B. eine Göttin im Parisurtheil[2]), und dass andrerseits bedeutungslose Figuren in beliebiger Anzahl zu einer Handlung hinzugefügt werden[3]). Es lässt sich das namentlich sehr deutlich an den Kämpfen der Heroen nachweisen. Wie verschieden ist der Zahl nach das Personal, das dem kämpfenden Herkules oder Theseus zusieht! Eben diese Verschiedenheit der Zahl ist ein deutlicher Fingerzeig dafür, dass nicht mythologische, sondern künstlerische Gründe Hinzufügung oder Weglassung dieser zuschauenden Figuren bedingen, sie sind eben abhängig von der Grösse des auszufüllenden Raumes. Daher dürfen für solche raumfüllende Zuschauer durchaus nicht individuelle Namen gesucht werden, da ja der Maler selbst nicht bestimmte Personen, sondern nur zuschauende Leute überhaupt malen wollte.

In den rothfigurigen Stil reichen die raumfüllenden Mittel des schwarzfigurigen hinein, die Rebzweige und sinnlosen Inschriften, und die sinnvollen Inschriften werden so angeordnet, dass sie zugleich den Raum ausfüllen. Derjenige Stil aber, den man als den grossartigen zu bezeichnen pflegt, ich meine den Stil, den Vasen wie die Boreasvasen in Berlin und München repräsentiren, pflegt überhaupt alles raumfüllende Beiwerk zu verschmähen. Es ist das wirklich wesentlich, wie schon oben bemerkt wurde, mit seinem Charakter

1) So meint auch Gerhard in der Archaeol. Ztg. VI, p. 211 Anm. 11.

2) Gerhard Auserl. 172. Vgl. Overbeck Gall. p. 255.

3) Wie auch Jahn Einleitung p. 166 bemerkt.

zusammenhängend. Man denke sich auf solchen Vasen aufspriessende Pflanzen oder aufgehängte Kleidungsstücke, Geräthe oder dergleichen, so würde gleich der ganze Charakter zerstört; es kämen kleine untergeordnete Dinge hinein, welche den reinen Eindruck des Grossartigen beeinträchtigen würden. Anders aber ist die Sache in dem der Anmuth und Zierlichkeit zuneigenden Stil der rothfigurigen Vasen. Da treten wieder raumfüllende Ornamente hervor, aufgehängte Binden namentlich in Frauendarstellungen, palästrische Geräthe zwischen Epheben, und Blumen und Sträucher in den verschiedensten Darstellungen. Immer aber ist das Beiwerk der Darstellung angemessen, es ist nicht etwas blos Formelles, sondern zugleich Materielles, es verdeutlicht und verschönert die dargestellte Handlung. In diesem Stil also ist erreicht, was der schwarzfigurige anstrebte.

In dem spätesten Vasenstil, den die unteritalische Malerei darstellt, löst sich wieder der Einklang des Formellen und Materiellen. Das Streben nach Putz und Pracht, das aller entartenden Kunst eigen ist, gleichsam als wolle sie durch bunten Flitter die Aufmerksamkeit von ihrer innern Schwäche ablenken, verleitet zu einer Ueberfüllung des Raums. Das Beiwerk wird gehäuft und man kümmert sich nicht mehr darum, ob es zugleich Werth und Bedeutung hat für die Darstellung, oder nicht [1]). Ganz äusserliche Mittel treten wieder hervor, insbesondre die Rosette in der verschiedenartigsten Form, dasselbe Mittel also, dessen sich freilich aus andern Ursachen der älteste Vasenstil bediente. Vornehmlich aber ist es die landschaftliche Scenerie, die Blumen und Sträucher, womit dieser Stil die grossen Prachtgefässe, die ihm eigen sind, zu füllen pflegt. Manchmal ist es zweifelhaft, ebenso wie im schwarzfigurigen Stil, ob ein Ornament blos formell oder auch zugleich materiell gemeint ist, und dieser Zweifel scheint hier, wo der Einklang des Formellen

1) So findet man aufgehängte Binden in Scenen, die im Freien vor sich gehn, Weinblätter auch in nicht bacchischen Scenen, wie Él. céram. II, 23 u. s. w.

und Materiellen nicht mehr ganz gewahrt ist, eben so natürlich, wie dort, wo er noch nicht ganz erreicht war. So ist es bei den Sternen, die man so häufig in der unteritalischen Malerei, immer aber, wenn ich nicht irre, in dem obern Raum der Bilder findet. Dass sie in einigen Fällen Bedeutung haben, lässt sich beweisen [1]), aber sie sind so häufig und zwar in ganz verschiedenen Darstellungen, dass ich behaupten möchte, sie seien vornehmlich um des Raumes willen hineingemalt, wie die Rosetten, mit denen sie wechseln.

Es hat sich somit eine fortlaufende Entwicklung herausgestellt, deren Princip ich kurz so ausspreche: Raum und Bild sind Anfangs zweierlei, sie decken sich nicht, es sind formelle Zuthaten nöthig, um dem Raum Genüge zu thun. Nun beginnt das Streben, das Formelle in ein Sinnvolles zu verwandeln, und im vollendeten Vasenstil ist Raum und Bild völlig eins, ohne Zwang des einen, ohne Ueberschuss des andern. In der Periode der Entartung aber fallen Bild und Raum wieder auseinander. —

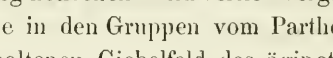
1) Z. B. auf dem Palladienraub bei Overbeck Gall. 34, 20, wo noch die Mondscheibe sichtbar ist.

Excurs III.

Zur Geschichte der Composition.

Es ist nicht meine Absicht, das ganze inhaltreiche Capitel von der Composition zu erschöpfen; ich beschränke mich darauf, an einem deutlichen Beispiel nachzuweisen, wie die strenge Gesetzmässigkeit der alterthümlichen Kunst, die zwar am sichtbarsten ist in Haaranordnung und Gewandung, aber auch die ganze Composition durchdringt, allmählich der Freiheit und Mannigfaltigkeit weicht. Ich will die Composition der aeginetischen Bildwerke vergleichen mit der Composition, die in den Gruppen vom Parthenon sich findet.

In dem erhaltenen Giebelfeld des äginetischen Minerventempels stehen die korrespondirenden Figuren gleich weit vom Mittelpunkt entfernt. Denken wir sie je zwei durch eine Linie verbunden, so laufen diese Linien parallel, es entsteht das Schema der Periploke[1]). Nennen wir also die Göttin a, Ajax b, Teukros c und so weiter, so erhalten wir folgende Figur:



Dies strenge Responsionsgesetz ist nicht mehr vorhanden am Parthenon. Hier herrscht wie in vielen andern Monumenten sowohl plastischen als malerischen, das Schema der

1) Ich entlehne diese Ausdrücke von Bergk Arch. Ztg. 3, 150 ff., ohne dessen Ansicht über die Composition des Kypseloskastens zu theilen. Was Overbeck N. Rh. Mus. VII, p. 435 ff. über Composition geschrieben, glaube ich mit Stillschweigen übergehn zu dürfen.

Emploke, d. h. die Linien, durch welche wir uns die korrespondirenden Figuren verbunden denken, laufen nicht parallel, sondern kreuzen sich. Betrachten wir zunächst die Gruppen an der Ostseite des Frieses. Die Mittelgruppe — hier ist eben die im Text erwähnte mir unerklärliche Unsymmetrie, dass einem Knaben zwei Mädchen entsprechen, um so auffallender, als durch die divergirende Körperrichtung des Alten und der Alten die fünf Figuren in zwei Theile zerlegt werden — ist eingefasst von je 3 Gruppen sitzender Figuren, und hier sind nun die korrespondirenden Gruppen nicht gleichweit vom Mittelpunkt entfernt. Denn der ersten Gruppe zur Linken (des Beschauers) entspricht die dritte Gruppe zur Rechten, beide haben drei Figuren, zwei sitzende und eine stehende, während alle übrigen Gruppen nur aus zwei Figuren bestehn. Unter diesen übrigen vier Gruppen aber entspricht die aus zwei Männern bestehende dritte Gruppe zur Linken, der ebenfalls aus zwei Männern bestehenden zweiten Gruppe zur Rechten, und es bleiben übrig die zweite Gruppe zur Linken und die erste zur Rechten, jede aus je einem Mann und einer Frau bestehend[1]). Bezeichnen wir also das Centrum mit a, die erste Gruppe zur Linken mit b und so weiter, so erhalten wir folgendes Schema:

Dasselbe Verfahren der Emploke, der sich kreuzenden Symmetrielinien, ist in den vom östlichen Giebelfeld erhaltenen Resten nachweisbar. Dem Sonnengott entspricht die Mondgöttin; auf jede dieser beiden Figuren folgt eine Gruppe und eine Einzelfigur, aber in verschiedener Folge: auf der Seite des Helios geht die Einzelfigur der Gruppe, auf der Seite der Selene die Gruppe der Einzelfigur voran, so dass

1) Denn dass man die Frau mit der Fackel oder was sonst für ein Geräth gemeint sein mag, für männlich gehalten hat, ist gewiss nur besondern Theorien zu lieb geschehn.

also, wenn die Gruppe a, die Einzelfigur b genannt wird, folgendes Schema entsteht:

Dass in solcher Compositionsweise[1]) im Vergleich zu den aeginetischen Gruppen ein Fortschritt zum Freieren liegt, wird unmittelbar durch Vergleichung der Schemata deutlich sein. —

1) Was sich so auf die einfachste Weise aus der Composition ergibt, man sehe, wie Overbeck (Gesch. d. griech. Plastik I p. 250) das erklärt!

Excurs IV.

Ueber den Achillesschild bei Homer und dem jüngern Philostratus.

Im Text wurde namentlich aus der Beschreibung der belagerten Stadt bewiesen, dass Homer kein wirkliches Kunstwerk beschreibe. Ich füge zunächst noch ein paar philologische Bemerkungen hinzu, denn die Vermuthungen, die man sich über den Schild machte, haben, wie es so oft geht, den Worten des Schriftstellers Gewalt angethan. Es handelt sich um die Auslegung der Verse:

τὴν δ' ἑτέρην πόλιν ἀμφὶ δύω στρατοὶ εἵατο λαῶν
τεύχεσι λαμπόμενοι. δίχα δέ σφισιν ἤνδανε βουλή,
ἠὲ διαπραθέειν ἢ ἀνδιχα πάντα δάσασθαι,
κτῆσιν ὅσην πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἐέργοι.
οἱ δ' οὔπω πείθοντο, λόχῳ δ' ὑπεθωρήσσοντο.

Welcker (Zeitschr. p. 563) versteht unter den beiden Heeren das der Belagerer und das der Städter. Mit den Worten des Dichters setzt er sich gar nicht auseinander, gegen die andre Ansicht, welche zwei feindliche Heere statuirt, bemerkt er: „Diese Doppelheit der feindlichen Macht würde ein Nebenzug sein, der an sich hier nicht zweckmässig angebracht wäre. Er ist aber nach den Worten keineswegs nothwendig anzunehmen, und hat noch die üble Folge, dass die, welche nicht einig werden können, die Belagerer unter einander alsdann sein müssten, was wiederum leer ist, und einen leeren Gegenstand hat, ob sie nämlich die Stadt zerstören oder alles unter sich beide vertheilen wollen. Darüber konnte die Meinung nicht getheilt sein, da es nach

dem Kriegsgebrauch in eins fiel.“ Freilich, wenn ἄνδιχα auf die Theilung zwischen den beiden Heeren bezogen werden müsste, dann handelte es sich um einen leeren Gegenstand, aber warum kann es nicht auf die Theilung zwischen den Städtern und ihren Feinden bezogen werden, so wie X, 120? — Clemens p. 20 hat dieselbe Ansicht. Lucas bemerkt in seinem übrigens sehr schätzbaren Programm p. 2 Anm.: „Wenn Homer das Bild mit den Worten beginnt, um die andre Stadt lagen zwei Heere, so ist dieses dunkel gesprochen, kann aber nur von den Feinden und ausgerückten Bürgern verstanden werden, aber so, dass die letztern anticipirt sind.“ So meint auch Faesi und dieser macht über σφισιν die ganz consequente, aber recht naive Bemerkung, es sei „nach der Natur der Sache auf die Belagerer (die auch im vorigen Verse vorzüglich gemeint sind) zu beziehen.“ Statt „nach der Natur der Sache“ wäre besser gesagt worden „nach meiner Hypothese“. Die richtige Ansicht sprechen Marx (Programm von Coesfeld $18^{42}/_{43}$ p. 10) und Lloyd in seiner im Uebrigen recht abenteuerlichen Abhandlung (The homeric design of the shield of Achilles London 1854 p. 17) aus; ich will versuchen, sie zu begründen. Zunächst möchte ich die Vertreter der entgegenstehenden Ansicht bitten, das ἀμφί zu erklären. Welcker und die Andern nehmen eine Reliefdarstellung an und glauben, dass eins der beiden Heere das städtische sei. Diese Voraussetzungen zum Text hinzugebracht, so sitzt das eine Heer vor, das andre hinter der Stadt, denn ἀμφὶ πόλιν εἵατο kann nichts andres heissen, als dass die Stadt in ihrer Mitte war, dass die Stadt also die beiden Heere trennte. Welcker sagt: „vor der Stadt sah man zwiefaches Kriegsvolk, die Belagerer und die ausgerückten Städter“, also er kümmert sich um die Worte nicht. Die Präposition ἀμφί weist deutlich auf zwei einschliessende, also feindliche Heere, und diese beiden Heere waren, wie der folgende Satz sagt, uneins, was mit der Stadt, die sich nicht ergeben will, anzufangen sei. Die ganze Erzählung ist eben so einfach und klar, als schön, sie ist mit Einflechtung der dichterischen

Motive diese: Zwei feindliche Heere umschliessen eine Stadt, es ist also höchste Noth drinnen, so erzählt der Dichter, um die That der Städter um so herrlicher zu machen. Aber die Heere sind uneins, man schwankt zwischen harten und milderen Vorschlägen, zwischen Zerstörung und Gütertheilung. Den Moment, da die Feinde berathen, also die Stadt in Ruhe lassen, benutzen die Städter; eben um die That der Belagerten möglich zu machen, erfand der Dichter die Berathung der Feinde. Die Städter rücken nun aus, um Vieh für die eingeschlossene Stadt zu holen, aber die Gewaltthätigkeit an Hirten und Heerden dringt zu den Ohren des Feindes, den wir v. 531 (*εἰρώων προπάροιθι καθήμενοι*) in der Berathung, also eben da wiederfinden, wo wir ihn im Anfang der Erzählung verlassen hatten, um zu den Städtern überzugehen. Dann folgt die Schlacht.

Betrachten wir nun den homerischen Schild archaeologisch und zwar zuerst einmal die Welcker'sche Hypothese, die so viel Beifall gefunden hat. Die fünf Lagen des Schildes, meint Welcker, hätten sich nicht ganz gedeckt, sondern eine die andere überragt, so dass die oberste an Umfang die kleinste, die unterste die grösseste gewesen sei. Was für ein unpraktischer Schild, der am Rande einfach, im Buckel fünffach ist, also den Mann auf höchst ungleichmässige Weise deckt! Und einen solchen Schild sollen wir annehmen, ohne dass uns nachgewiesen würde, dass die Alten solche Schilde hatten? Wo findet sich denn unter den erhaltenen Schilden, unter den Hunderten dargestellter Schilde ein so abnormes Exemplar? Und endlich sollen wir einen solchen Schild annehmen, ohne dass uns Homer etwas von der besonderen Art dieses Schildes mittheilt? Es ist recht merkwürdig, dass solche Annahmen die Runde durch alle Bücher machen[1]).

1) Noch merkwürdiger aber ist das Argument, das zuerst Clemens p. 7 ausgeführt hat. Die dritte Schicht, d. h. die vorstossende Goldlage soll bedeckt gewesen sein mit den Bildern des Pflügens, des Mähens und der Weinlese. In den ersten dieser drei Scenen war, wie der Dichter bemerkt, das Pflug

Aber abgesehen von dieser Vermuthung, so ist bereits von O. Müller bemerkt, dass die Gegenstände des homerischen Schildes den Darstellungen der ältesten Kunst eben so fern stehn, als diejenigen des hesiodischen Schildes ihr verwandt sind. Allerdings haben einzelne der homerischen Scenen ihre Analogie in alter Kunst (O. Jahn Einleitg. p. 168), aber wo gäbe es für das erste Bild, welches Himmel, Meer und Erde unpersönlich darstellte, eine Analogie nicht nur in der alten, sondern in der griechischen Kunst überhaupt? Und wie könnte es dafür eine Analogie geben? Gesetzt aber, es wäre für alle Bilder Analoges in der erhaltenen Kunst nachweisbar, so würde, wer die Kunstgeschichte kennt, immer nur sagen können, die Elemente, die Bestandtheile sind aus der Wirklichkeit entlehnt, aber die Zusammensetzung derselben zu einem Ganzen gehört dem Dichter an. Denn es soll die ganze Welt, die Wunder der Natur und das Menschenleben in seinen verschiedenen Verhältnissen auf einem

---

land, in der letzten der Weinberg von Gold. Für die zu mähende Saat wird dann das Gold als natürliche Farbe vorausgesetzt und dann heisst es: In aliis quoque clipei imaginibus singulae partes aureae sunt, ut in prima, quae nunc sequitur, quartae laminae imagine boves ex hoc metallo confecti dicuntur, nusquam autem totam aliquam imaginem praeter eas, quae sunt tertiae laminae, auream esse invenimus. Ganz sollen die Bilder der dritten Schicht von Gold sein? Vielmehr sagt der Dichter ja nur, dass das Pflugland, nicht die Pflüger, und der Weinberg, nicht die Traubensammler von Gold waren. Kann man nicht also ebensogut das Bild der Stierheerden, wo die Stiere und ihre Hirten von Gold waren, auf die goldne Schicht setzen, womit dann die ganze Construction zusammenfallen würde? Der Dichter sagt nicht von allen Bildern, aus welchem Stoff sie bestanden, nur aus dem poetischen Grund, weil er sich dann in langweiliger Weise wiederholen müsste. Und die Beschreibung wird viel schöner, denn jetzt ist Licht und Schatten im Bilde, dies tritt glänzend hervor, jenes in den Hintergrund; im andern Fall wäre es ein blendendes Metallflimmern, in welchem die Einzelheiten zusammenflössen.

Raum zur Darstellung gebracht werden; ein Bildwerk aber, das auf diesem Gedanken beruht, will man in eine Zeit, oder sogar der Zeit voransetzen, aus der die naiven Vasenbilder stammen! Mit einem solchen Bildwerk beginnt man die Kunstgeschichte, so dass ein Höchstes am Anfang steht und kindliche Versuche hinterdrein kommen[1])! Wer genauer zusieht, wird finden, dass die künstlerische Erfindung und die künstlerische Darstellung in der Kunstgeschichte immer gleichen Schritt halten, was hier indessen nicht weiter ausgeführt werden kann. Der hesiodische Schild, dessen einzelne Bestandtheile, auch die nachgeahmten, Beschreibungen eines Moments, nicht Erzählungen sind, wie das Bild der belagerten Stadt bei Homer, beruht auch nur seinen Elementen nach auf Wirklichkeit, nicht als Ganzes; die Zusammenstellung ist das Werk des Dichters, wie schon daraus erhellt, dass der Dichter Nachahmer ist.

Der homerische Schild kommt nun auch bei dem jüngeren Philostratus (Nr. 10) vor. Das Bild ist dieses:

---

1) Brunn (Künstlergesch. I, p. 25) bemerkt: „Die Betrachtung homerischer Kunstwerke, namentlich des Schildes (also auch andrer?) und seiner streng künstlerischen Composition, kann auf den Verdacht führen, dass die Kunst in jener Zeit auf einer Stufe gestanden, von der sie in der nächstfolgenden Epoche wieder herabgegangen, wie ja auch in der Poesie die Cykliker den Homer nicht erreichten.“ Dieses „wie ja auch“ ist sehr merkwürdig; die Cykliker erreichen den Homer nicht, weil sie Nachahmer sind, aber ist denn die nachhomerische Kunst Nachahmerin der homerischen? Wo bleibt der Vergleichungspunkt? — Auf die „Composition“ des homerischen Schildes brauche ich nicht weiter einzugehen, weil der Schild keine Wirklichkeit hat und am allerwenigsten die von Welcker vorausgesetzte Wirklichkeit, von welcher der Nachweis „streng künstlerischer Komposition“ ausgeht. Wenn Unbefangenheit da wäre, so würde man leicht aus poetischen Motiven herleiten, was jetzt durch die willkührliche Annahme eines zu Grunde liegenden Kunstwerks erklärt wird.

Es ist die hochragende Ilios gemalt, von einer Mauer umgeben, auf der andern Seite der Schiffshafen und die Meerenge des Hellespontus. Das Gefilde in der Mitte trennt der Xanthus, der ruhig dahinfliesst in einem Bett von Lotus, Binsen und zartem Rohr. Der Gott liegt mehr, als dass er steht und hält den Fuss an die Quellen, mit ihrem Wasser ihn benetzend. An beiden Ufern ist ein Heer, hier die Myser mit den Troern, dort die Hellenen. Die Troer sind ermattet, sie sitzen unter ihren Waffen und freuen sich der Unterbrechung, die Myser dagegen voll Muth, so wie die Myrmidonen, die allein von den Hellenen noch frisch sind. Die beiden Jünglinge, Eurypylus und Pyrrhus, überragen die Andern an Grösse; unter dem Helm sieht jedem der beiden ein funkelndes Auge hervor. Sie tragen ihre väterlichen Waffen. Eurypylus hat kein Zeichen auf dem Schild. Pyrrhus aber hat den von Hephäst gefertigten Schild des Achill, der nun in Folgendem nach Homer beschrieben wird. Dann heisst es: Siehe, Eurypylus ist überwunden, Pyrrhus hat ihn tödtlich getroffen in der Achselhöhle, das Blut fliesst in Strömen. Ohne Seufzen liegt er lang auf der Erde ausgestreckt; Pyrrhus ist noch in der Stellung des Schlages; seine Hand trieft von vielem Blut, das vom Schwert herabläuft. Die Myser gehen auf den Jüngling zu, er aber lächelt und stellt sich dem Haufen entgegen.

Mit einem Wort hebe ich die ausgeführte Scenerie hervor und dass die Personen hier wieder in wechselnden Stellungen erscheinen. Ferner was ist das für ein Gedanke, den Eurypylus lang auf die Erde zu legen! Man sehe sich einmal die Vasen an, z. B. die Kämpfe des Achill mit Hektor oder Memnon. Liegt je der Gegner wol platt auf dem Boden? Alle Schönheit der Gruppirung würde verloren gehn und auch das psychologische Interesse würde beeinträchtigt. Wankend, etwa in's Knie gesunken, stelle der Maler ihn dar, er zeige den Helden nicht todt, sondern sterbend und noch in diesem Augenblick die letzte Kraft zusammenraffend. Dann entsteht ein Bild formell schön und von tiefem Interesse.

Was aber den Schild betrifft, muss es nicht geradezu

eine Geistesabwesenheit genannt werden, wenn einem Krieger der mit dem ganzen Figurenreichthum der homerischen Beschreibung angefüllte Schild des Achill in die Hand gegeben wird in einem Augenblick, da uns ganz was Andres interessirt? Hier handelt es sich ja um den Zweikampf des Pyrrhus und Eurypylus, wer hat aber unter diesen Umständen ein Auge für die Details des Schildschmuckes? Wozu, fragt man, dieser mühselige Fleiss, auf ein untergeordnetes Geräth verschwendet, dieser Fleiss, den Niemand würdigt! Oder ist etwa das Bild um des Schildes willen da? Ein solcher Schild kann nur für sich gemalt werden, denn er ist ein Kunstwerk für sich. In dem Zusammenhang des philostratischen Bildes aber ist er völlig Nebensache und fordert doch, weil er so sehr mit Schmuck angefüllt ist, eine Bedeutung für sich. Das ist ein Widerspruch, den sich ein Künstler nicht hätte zu Schulden kommen lassen.

Excurs V.

Ueber Nacktheit und Bekleidung in der griechischen Kunst *).

Das Wort des Plinius: Graeca res nil velare, at contra Romana ac militaris thoraces addere characterisirt die Griechen und Römer im Allgemeinen sehr gut: den orientalischen Völkern war die Nacktheit in Leben und Kunst fremd. Indessen muss man doch vor allen Dingen Zeiten scheiden, wenn man die Praxis der Kunst begreifen will; sogar in der Geschichte der griechischen Sitte stellt sich heraus, dass hinsichtlich der Nacktheit und Bekleidung des Körpers in älterer und neuerer Zeit keineswegs völlige Uebereinstimmung herrschte. Es war in den früheren Jahrhunderten Griechenlands etwas von asiatischer Gefühlsweise herrschend, das in der grossen Zeit nach den Perserkriegen abgestreift wurde [1]).

Wir betrachten zuerst die Entwicklung der Plastik nach dieser Richtung hin, denn es leuchtet von selbst ein, dass Plastik und Malerei hinsichtlich der Bekleidung oder Nacktheit nicht immer denselben Weg einschlagen. Die Plastik beginnt weit früher mit der Nacktheit; unter den ältesten Statuen findet sich bereits Apollo völlig nackt dargestellt, ja unter den Werken des Dädalus wird schon ein nackter Herkules aufgeführt. Ueberhaupt für Götter und

*) Visconti Op. var. 3. p. 47—62 hat sehr schön über das Costüm der historischen Figuren in der Plastik geschrieben, doch sind einige nicht unwichtige Gesichtspunkte übersehn und Visconti hatte nicht die Stofffülle, die jetzt vorliegt. Vgl. auch O. Müller im Handbuch §. 336.

1) Vgl. Grote Gesch. Griechenl. V, p. 212 der Uebers.

Heroen war schon in alterthümlicher Zeit die Nacktheit die durchgehende Form der Darstellung, doch fehlt es nicht an bemerkenswerthen Abweichungen. Der Hermes des Onatas trug Chiton und Chlamys, der Perseus auf einer alten selinuntischen Metope und auf dem Terrakottarelief von Melos ist nicht nackt dargestellt, so wie es der spätern Kunst angemessen wäre, und namentlich scheint auf solchen Monumenten, die zum Cultus gehörten, die Götterwelt in einer mehr feierlichen als zwanglosen Auffassung gern reich und zierlich bekleidet dargestellt zu sein[1]). Aber nicht bloss in den idealen Gestalten des Mythus, auch in den Figuren der Geschichte und des Lebens wurde, wie es scheint, schon früh nicht die Tracht der Wirklichkeit als maassgebend anerkannt, vielmehr nach künstlerischen Gründen verfahren. Am Parthenonfries sind bereits hinsichtlich der Gewandung die künstlerischen Principien ganz und gar zur Anwendung gekommen; die Gewandung der Jünglinge ist verschieden, um alle Einförmigkeit zu vermeiden, auch nackte Jünglinge bemerkt man in dem Festzug, was im griechischen Leben natürlich nicht vorkam. Aber schon vorher haben wir an der Gruppe des Kritios, welche die Tyrannenmörder darstellte, einen Beweis, dass nicht das Kostüm der Wirklichkeit, sondern der Charakter der darzustellenden Figur den Bildhauer bestimmte. Denn dies ist mit einem Wort das Princip, das die vollendete Kunst befolgt, der Character, die Idee der darzustellenden Figur entscheidet sowohl in idealen, mythischen, als in historischen, realen Figuren. Betrachten wir in ersterer Hinsicht nur die Götter, wie die Zeit der vollendeten Plastik sie dargestellt hat. Die jungen Götter erscheinen nackt, höchstens dass man ihnen noch die nichts verdeckende Chlamys gibt, dies wundervolle, kurze, leichte Kleidungsstück, das dem leichten beweglichen Wesen der Jugend so ganz angemessen scheint. Aber für Zeus eignet

1) Poseidon erscheint bekleidet auf der albanischen Ara (Zoega 101) ebenso, sowie auch Hephästus, auf dem Zwölfgötteraltar u. s. w.

sich eine feierlichere Darstellung[1]) und so umgab man ihn mit einem reichen Mantel, der aber den Oberleib frei liess. Poseidon kann seinem Wesen nach nicht so feierlich erscheinen, er wird nackt dargestellt als Meergott, der Beherrscher der Unterwelt dagegen, dessen Darstellungen freilich sehr selten sind, wol desswegen, weil sein Wesen nicht so plastisch ausgebildet war, konnte nicht in freier, heitrer Nacktheit erscheinen. Und wie mannigfaltig ist die Gewandung der Göttinnen! Das Mädchen Artemis erscheint wie die Parthenos des Phidias in einfachem Chiton[2]), die Hera dagegen trägt in ihren edelsten Darstellungen über dem Chiton einen Mantel, wodurch die ganze Gestalt ein würdevolleres Ansehn erhält. Ja der Faltenwurf steht in enger Beziehung zu der Idee der Gestalt. Ein sehr feiner Kunsterklärer, E. Braun, bemerkte von der farnesischen Hera, man könne an dieser Statue lernen, was junonischer Faltenwurf sei. Es ist der Typus gemeint, der oft wiederkehrt und wol am edelsten vertreten wird durch den aus Ephesus stammenden, jetzt in Wien befindlichen Torso, und in der That die Falten sind ungemein straff gezogen, es fehlt das Zufällige, Lässige, wie man es wol an Statuen der Aphrodite bemerkt. Aber auch in den historischen Darstellungen wird die Gewandung künstlerisch behandelt. Die Griechen, die am Fries des Ni-

---

1) Zugleich ist zu bemerken, dass bei Sitzbildern — und so erschien ja Zeus in den edelsten Darstellungen — das Gewand nothwendig ist zur passenden Ausfüllung des Raums. Eine ganz nackte Figur auf einem Sessel sitzend hat immer etwas Kahles, gleichsam Durchsichtiges.

2) Und zwar ist es, wie bei Nike, in der entwickelten Kunst gewöhnlich der dorische Chiton, der nach meinem Gefühl für die einfache Anmuth einer Jungfrau den Vorzug verdient vor dem jonischen. Am Parthenongiebel ist der Wechsel zwischen dorischem und jonischem Chiton vielleicht nicht zufällig; es ist an sich zu vermuthen, dass die vollendete Kunst in solchen Dingen mit Reflexion verfuhr. In der alterthümlichen Kunst, besonders auf den Vasen, prävalirt der jonische Chiton.

ketempels mit einander kämpfen, haben nicht die Tracht der Wirklichkeit, sie erscheinen fast alle nackt, wie Heroen; ebenso die Griechen auf dem Schild, der die Schlacht von Arbela darstellt [1]), wo auch die Perser durchaus nicht in ihrer Nationaltracht dargestellt sind [2]). So war es auch in den Werken der pergamenischen Schule: nur die aus Lycien stammenden historischen Reliefs machen eine bemerkenswerthe Ausnahme. Aber diese Reliefs — namentlich der kleinere der beiden Friese — entfernen sich auch sonst sehr merklich von griechischer Art. Die Darstellung einer Stadt in extenso, über deren Mauern die Köpfe der Belagerten hinwegsehn, erinnert, wie schon oben bemerkt wurde, ganz an assyrische Reliefs und völlig ungriechisch ist der Kampf in Massen. Es ist so ächt künstlerisch und insbesondre dem Reliefstil so sehr entsprechend, wenn der Massenkampf der Wirklichkeit in Einzelkampf aufgelöst wird. So ist es die Sitte der griechischen Kunst; dadurch wird Mannigfaltigkeit der Gruppen erreicht und einförmig sich wiederholende, commandirte Stellungen werden vermieden, dadurch wird zugleich der ächte Reliefstil gewahrt, der verletzt wird, wo, wie in den römischen Monumenten, Massen gegen Massen kämpfen. Denn abgesehn davon, dass Klarheit und Einfachheit der Verwirrung und Unruhe weichen, so müssen sich durch solche Anordnung die Figuren fast ganz ablösen vom Hintergrund, während jene fest daran hängen. Wir dürfen demnach sagen, die historische Plastik der Griechen ist weit entfernt von historischer Treue hinsichtlich der Kleidung, aber die römische haftet an der Realität. Da begegnen uns immer behoste Barbaren und die Römer mit der ganzen militärischen Ausstattung der Wirklichkeit. Nichts characterisirt mehr das römische Volk, als die Art, wie es sich selbst und seine Siege auf Triumphmonumenten dargestellt hat. Fügen wir nun noch einzelne historische Figuren hinzu, z. B. die

1) Millin G. M. 90, 364.

2) Dagegen haben die Perser am Fries des Niketempels zum Theil Hosen, nicht alle, der Abwechslung wegen, und zur Characteristik des Kampfes genügten schon einige.

Darstellung des Alexander als eines nackten Heros, so stellt sich auch hier dasselbe Princip heraus. Natürlich einen Dichter oder Philosophen nackt darzustellen, wäre ein Unsinn, denn für die Idee solcher Darstellungen ist die Nacktheit nicht allein nicht wesentlich, sondern sogar sehr störend: dass man aber auch diese nicht in der Tracht des Lebens darstellte, lehrt auch die oberflächlichste Musterung. Sie werden mit dem blossen Mantel bekleidet, und gesetzt, dass sie manchmal im Leben im blossen Mantel ohne Chiton, ohne Unterkleid erschienen, so ist doch nicht dieser zufällige Umstand der Wirklichkeit für den Künstler entscheidend gewesen, vielmehr hat er den Chiton aus künstlerischen Gründen, als störenden Ueberfluss weggelassen. Die griechische Kunst der besten Zeit also behandelt die Gewandung der historischen Figuren ebenso wie die der mythischen rein künstlerisch — auch die der weiblichen Wesen. Die Nacktheit des weiblichen Körpers geht in der guten Zeit grade so weit, als es der Character der darzustellenden Figur nothwendig macht. Aphrodite — die Göttin, an welcher schon Homer die Schönheit solcher Körpertheile preist, die unter dem Gewand liegen, wird mit gutem Grunde nackt dargestellt. Das Gewand, dessen Mangel bei den andern Göttinnen dem Character Eintrag thun würde, muss bei der Aphrodite fehlen, wenn ihr ganzes volles Wesen zur Erscheinung kommen soll. Der blühenden Kunst kann man nicht den Vorwurf machen, dass sie auf Sinnenreiz wirke, sie verfährt ganz nach innerer Nothwendigkeit, sie bildet die Gestalt nach dem ihr inwohnenden Gedanken, aber die entartete Kunst, die im Extrem durch die Sarkophage und Gemmen repräsentirt wird, diese allerdings behandelt das Gewand nicht mehr als ein von dem Character der darzustellenden Figur Abhängiges. Denn wenn wir, um der vielen Heroinen, wie Penthesilea, zu geschweigen, sogar Artemis und die Musen bis zur Hüfte entblösst dargestellt finden, so ist freilich der Zusammenhang zwischen Character und Hülle der Figur aufgehoben, das Gewand ist nicht mehr charaktervoll, Sinnenreiz, also ein unkünstlerischer Zweck ist es, der dem Künst-

ler vorschwebte. In demselben Maass aber, als die Lust an der weiblichen Nacktheit zunimmt, erwacht das für entartete Zeiten nicht weniger characteristische Bestreben, prätentiösen Zierrat an die Gewänder zu hängen. Wo man Franzen an den Kleidern findet, da darf man sicher sein, römische Arbeit vor sich zu haben[1]).

Soweit die Plastik. Noch interessanter ist die Vergleichung der Malerei, weil uns diese Kunst, wenigstens eine, wenn auch untergeordnete Gattung derselben, in ununterbrochener Folge vorliegt. Die Plastik hat ja leider überall Lücken, aber darauf beruht gerade der unschätzbare Werth der Vasenmalerei, dass sie — und das gilt von ihr ganz allein — von den frühsten Versuchen bis zur spätesten Entartung in einer Reihe ohne Lücke erhalten ist. Und wie verfährt nun diese? Im älteren Stil ist die Nacktheit keineswegs die gewöhnliche Erscheinung der Götter und Heroen. Die kalydonischen Jäger allerdings sind schon nackt in dem ältesten, sogenannten korinthischen Stil, aber gewöhnlich

1) Dies gilt natürlich nur von der Ausführung. Denn ich bin keineswegs gemeint, Statuen wie die vatikanische Ariadne oder die capitolinische Venus ihrer Erfindung nach in römische Zeiten zu setzen. Grade in der Gewandung aber und im Haar pflegen die Copisten entstellende Zuthaten aus dem Geschmack ihrer Zeit zum Original hinzuzufügen. Nichts ist instruktiver in dieser Beziehung als die Vergleichung der Niobide im Mus. Chiaramonti mit der entsprechenden Figur der Florentiner Gruppe, die einen *χιτὼν χειριδωτός* hat. Ausserdem ist das Gewand über dem linken Fuss in die Höhe gehoben, wie vom Wind zurückgeschlagen, was aber nur bei kurzem Chiton wie an der Artemis von Versailles möglich ist. Der Copist that es um einer elenden Koketterie willen, um den zarten Knöchel des Mädchens zu zeigen. Für die Abänderungen im Haar ist sehr instruktiv die Vergleichung des Berliner Nymphentorsos (von Jahn Arch. Aufs. p. 27 Amymone benannt) mit der Neapler Wiederholung bei Müller II, 25, 274. Letztere hat herabhängende Locken, wovon an dem Berliner Torso keine Spur sich findet: an ihm war ohne Zweifel das Haar recht mädchenhaft angeordnet.

sind die Heroen — und das reicht hinein in den rothfigurigen Stil — auch in ihren Kämpfen bekleidet. Herkules z. B. pflegt nur nackt zu sein, wenn er ringt mit Antaeus und mit dem Löwen, der ihm erst die Löwenhaut liefern musste; gewöhnlich erscheint er mit dem Chiton und darüber mit der Löwenhaut bekleidet[1]). Die Gewandung wird noch nicht künstlerisch behandelt, sondern die Sitte des Lebens ist das Maassgebende. Es ist klar, dass die Kunst den grossen Schritt, sich zu trennen von der Sitte der Zeit und rein nach künstlerischem Gesetz zu verfahren, nicht sofort macht. Auch das Haar wird noch nicht nach der Nothwendigkeit der Gestalt behandelt; liebenswürdige gemüthliche Zöpfe sieht man dargestellt, die uns lebendig hineinversetzen in eine bürgerlich beschränkte, alte, treue Zeit und um eine characteristische Einzelheit hervorzuheben: man beachte einmal das Pferdegeschirr, wie es auf älteren und spätern Vasen dargestellt wird; dort treue detaillirte Nachahmung der Wirklichkeit[2]), hier fehlen die Stangen auf dem Rücken der Pferde, das Geschirr ist andeutungsweise behandelt, denn natürlich dieser Stil hat auf ganz etwas Anderes Acht. Der alte Stil hat die treue detaillirte Darstellung des Epos, darin liegt die wahrhaft rührende Einfalt dieses Stils. Es soll immer deutlich sein, wie sich Alles verhält und im Einzelnen vor sich geht. In unserm Fall also ist noch nicht mit der Sitte des Lebens gebrochen, sie wird noch nicht als lästiger Zwang empfunden und abgeworfen, vielmehr ist sie das Lebenselement des Künstlers, in dem er sich fromm und einfältig bewegt. Ein characteristisches Beispiel mag dies beweisen. Unter den Darstellun-

1) Vgl. noch die Gewandung des Triptolemus auf älteren und jüngeren Vasen. Ursprünglich ist er bis an den Hals bekleidet, später bis zur Hüfte.

2) Die Gemälde und ebenso die Sculpturen des älteren Stils können daher im Ganzen als historische Dokumente für Sitten und Einrichtungen des Lebens benutzt werden, grosse Vorsicht ist aber nöthig für den Stil der vollkommen freien Kunst.

gen des täglichen Lebens auf späteren Vasen begegnen wir nicht selten nackten Jünglingen Mädchen gegenüberstehend im Gespräch und mit verschämter Neigung ein Blümlein oder dergleichen anbietend; solche Darstellungen kennt der alte Stil nicht — Obscoenitäten können natürlich nicht verglichen werden. Und warum kennt er sie nicht? Weil das Leben solche Scenen nicht kennt. Die Sitte des Lebens wird im vollendeten Stil vielfach der künstlerischen Reflexion aufgeopfert und mit Recht, denn im vollendeten Kunstwerk ist die Wirklichkeit aufgehoben in ein ideales Gebiet. Wenn man nun weiter die Erscheinung der Götter verfolgt, so zeigt sich in dem sogenannten grossartigen Stil Vorliebe für lange, reiche Bekleidung, sogar ein Poseidon tritt in langem Gewand auf. Gewiss ist das ganz in dem feierlichen, ernsten Character dieses Stils begründet. Aber der eigentlich schöne Stil hat eine grössere Neigung zur Nacktheit; in ihm stellt sich das Zwanglose, Unbefangene des griechischen Wesens auch von dieser Seite am deutlichsten heraus. Hier erscheinen Götter und Heroen meist nackt. Freilich, muss zugestanden werden, so konsequent durchgeführt wie in der Plastik ist das nicht und namentlich solche Vasen wie die Berliner Kadmusvase, die mit besonders detaillirter Zierlichkeit gearbeitet sind, weichen wol eben wegen dieser ihrer Neigung von dem Gewöhnlichen ab. Auch im unteritalischen Stil herrscht im Allgemeinen ein künstlerisches Princip, Anordnung des Gewandes nach der der Gestalt zu Grunde liegenden Idee, denn auch in den vielen nach der Tragödie gearbeiteten Scenen, die auch das feierliche Bühnenkostüm herübergenommen haben, fehlt es doch nicht an solchen Figuren, die wie Jason auf der canosischen Medeavase in heroischer Nacktheit gegen den Gebrauch der Bühne dargestellt sind. Hinsichtlich der weiblichen Nacktheit — die obscönen Darstellungen, die allen Stilen eigen sind, kommen hier natürlich nicht in Betracht — wird man auch fast durch die ganze Entwicklung der Vasenmalerei den öfter erwähnten Grundsatz befolgt finden. Eine nackte Aphrodite, die über das Meer fährt, kommt vor, ferner halbnackte tanzende Bac-

chantinnen und Aehnliches, aber selten ist der Fall, wo sich in dieser Beziehung eine Richtung auf Sinnenreiz offenbarte. Die drei Göttinnen des Parisurtheiles sind, wenn ich mich nicht irre, immer ganz bekleidet. Nur im apulischen Stil — ich erinnere nur an die halbnackte Jo und Amymone — findet es sich einzeln, dass die Nacktheit nicht in Character oder Situation der dargestellten Figur begründet liegt. Freilich darf nicht verkannt werden im Hinblick z. B. auf die Helena des Zeuxis, dass die grossen Meister nicht ganz zu beurtheilen sind nach den Vasenbildern[1]), aber doch die Art der griechischen Malerei im Allgemeinen spiegelt sich gewiss in diesen Produkten des Handwerks wieder. Wie ganz anders ist aber die Sitte in den römischen Wandgemälden, zu geschweigen von den etruscischen Monumenten, insbesondere den Spiegeln, die eine moralisch auf's Aeusserste gesunkene Zeit characterisiren. Ist es nicht fast Regel in Pompeji, dass jede Frau bis zum Schooss nackt erscheint? Man vergleiche die Darstellungen der Iphigenie — selbst solche tief tragische Scenen erleiden den Zusatz des Sinnenreizes —, der Andromeda und wie sie alle heissen, man wird finden, hier ist die Gewandung nicht mehr rein künstlerisch behandelt, sondern nach der Lust sinnlich raffinirter Seelen. So wie in Pompeji verfährt man jetzt vielfach, nur dass man die Grazie nicht kennt, die selbst dort noch herrscht. Ich sah in München eine Gruppe, Oedipus und Antigone darstellend von einem Künstler, von dem man viel erwartete: die Antigone war — halbnackt.

Noch ist die Darstellung der Ausländer zu erörtern. Wenn

1) Dem Polygnot hätte übrigens Brunn II, p. 23 nicht eine halbnackte Polyxena zutrauen sollen, indem er das auf Polyklet lautende Epigramm des Pollianus, in welchem ein Gemälde mit der Opferung der Polyxena beschrieben wird, auf die Polyxena des Polygnot bezog. Er hätte sich auch wol an Eurip. Hec. 555 ff. erinnern können, mit welchen Versen das Epigramm und somit das beschriebene Bild übereinstimmen. Also kann auch der Zeit nach das in dem Epigramm beschriebene Bild nicht das polygnotische sein.

man die marathonische Schlacht des Polygnot, die Alexanderschlacht, die Dariusvase und die sonstigen Darstellungen der Barbaren vergleicht, so sieht man, die Gewandung der Perser entspricht der historischen Wirklichkeit. AuchOrpheus, Medea, Paris, zwar mythische Figuren aber doch Ausländer, werden, wie schon oben angedeutet wurde, früher, auf den Vasen und bei Polygnot, allerdings hellenisirt, aber später im Nationalkostüm dargestellt. Es scheint, dass das Erwachen der historischen Bestrebungen in Griechenland, das ja Anfangs ganz im Mythus, im Idealen lebte, zum grössten Glück namentlich für seine Kunst, später auf die Malerei Einfluss gewann. Die Plastik schliesst sich nicht ganz so treu an die Wirklichkeit an, es sind namentlich die Hosen, die sie öfter als die Malerei weglässt [1]). Es geschieht gewiss desswegen, weil das enganliegende Gewandstück der Natur der Plastik widerstrebt, denn es wirft nicht nur solche Falten, die durch das Motiv der Stellung veranlasst sind, sondern auch solche, die dem Kleidungsstück als zusammengenäht und so zusammengenäht eigen sind. Und das ist eben das Unplastische daran; das Gewand der Plastik soll nur „das Echo der Gestalt" sein, es soll nur durch das Thun der tragenden Gestalt Leben und Character erhalten.

1) Die Perser am Niketempel, Paris am Aeginetengiebel (auch in spätrömischen Statuen und Reliefs, wie Atys, für den sie aber und vielleicht auch für Paris ein Characteristikum des weichen Asiaten sein sollen), die von Hekules bekämpfte Amazone in einer selinuntischen Metope, auch der grössere Theil der Amazonen am Wiener Amazonensarkophag haben Anaxyriden. Was sonst die Amazonentracht betrifft in Plastik und Malerei, so hat schon Jahn Einleitung p. 209 darauf aufmerksam gemacht, dass sie in der Malerei eng anliegende Beinkleider tragen, in der Plastik dagegen die Beine nackt zu haben pflegen, vgl. die Amazonendarstellungen von Phigalia, Magnesia, vom Mausoleum und die Einzelstatuen. Aber auch in der ältern Malerei hat Penthesilea noch nicht die Anaxyriden. Bei Pelops schwankt es auf Vasen und Sarkophagen: bald hat er Anaxyriden, bald nicht.

Excurs VI.

Ueber die Gestalt des Eros in Poesie und Kunst.

Von einer Gestalt des Eros ist zuerst in der griechischen Lyrik die Rede. Homer kennt den Gott gar nicht, das Wort ἔρως ist nur appellativisch bei ihm. Und natürlich, denn wie würde es mit dem objektiven Ton des Epos, wie würde es mit der reflexionslosen Unschuld der epischen Menschen vereinbar sein, über die Liebe, die als einfacher Naturtrieb empfunden und gestillt wird, zu reflektiren, was ja die Voraussetzung für die Existenz des Gottes ist, zumal da Aphrodite dies Amt versieht! Aber diejenige Poesie, in welcher die subjektive Seelenstimmung in Wonne und Weh zum Ausdruck kommt, die schafft einen Gott Eros; sie verkörpert oder vielmehr sie stellt die Empfindung, deren Ausdruck sie ist, als Wirkung eines Gottes dar und beschäftigt sich damit, dies Wesen des Gottes auszumalen. Bei Alkman und Ibykus, bei Sappho und Anakreon ist von einer Gestalt des Eros die Rede. Und wie denkt man sich ihn?

Nach der Individualität der Dichter ist er verschieden. Alkman, der trauliehste Dichter der Griechen, lässt ihn auf Blüthen spielen, wie ein Kind: Ibykus, ein Dichter von farbenreicher Gluth der Phantasie, schildert ihn grossartiger ohne Tändelei: Eros, sagt er, sendet verzehrende Blicke aus dunkler Wimper des Auges auf mich. Anakreon vergleicht ihn zwar an einer Stelle mit einem Schmied, der ihn mit grossem Beil gehauen und dieser Eros ist, wie O. Müller sich einmal ausdrückt, allerdings von ganz anderm Kaliber, als der in der anakreontischen Sammlung operirende, aber an einer andern Stelle erscheint er goldgelockt mit einem Ball nach dem Dichter werfend, um ihn aufzufordern, mit einem Mädchen Liebesspiele zu treiben. Da ist seine

Erscheinung so ganz der zarten tändelnden Grazie des teischen Sängers angemessen. Die Sappho erwähnt ihn ein paar Mal, sie lässt ihn mit purpurner Chlamys vom Himmel kommen und ein ander Mal vergleicht sie ihn mit einer süssen und zugleich bittern Schlange, der man nicht entgehn könne, es scheint indess, dass Eros noch hinter Aphrodite zurücktrat, der ja, wenn man genau historisch fortgeht, immer mehr an Terrain gewinnt. Von den übrigen Lyrikern bietet nur noch Pindar Stoff zur Erwähnung, der aber nur an einer einzigen Stelle den personifizirten Eros kennt; er spricht von den Eroten in der Mehrzahl als Hirten der Gaben der Aphrodite; auch an dieser Stelle, sieht man, ist Aphrodite diejenige, von der die Liebe ausgeht. Es ergibt sich hieraus, dass in der Lyrik Eros bereits als Gestalt erscheint, nicht mehr als ungeformte Macht, aber eine feste Vorstellung begegnet uns nicht. In der Tragödie dagegen finden wir zunächst die durchgehende Anschauung von Geschossen der Liebe; wie ein Pfeil, der das Herz verwundet, wird die Liebe gedacht und was die Gestalt des Eros betrifft, so begegnen wir hier zuerst der Anschauung des Eros als eines Bogenschützen[1]). Es liegt im Wesen der Tragödie, welche ja die Liebe als Grund tragischer Kollisionen behandelt, dass sie ohne Tändelei, sondern mit tiefem Ernst, von der Macht des Eros spricht. Dagegen ist die Poesie des Bion und Moschus der eigentliche Sitz erotischer Tändeleien. Hier wird Eros als Kind vorgestellt, wie man ihn nach tragischer Anschauung sich unmöglich denken kann; sodann wird er verdoppelt, was ebenfalls nach tragischer Anschauung unmöglich ist und neben dem Attribut von Pfeil und Bogen erscheint die Fackel. Was ist der Sinn dieses Attributs? Offenbar liegt der Vergleich der Liebe mit einem verzehrenden Brand zu Grunde, es scheint, dass dieses neue Attribut eine Schöpfung der Dichter ist.

Soweit die Thatsachen der Poesie, die ich zugleich nach ihrem innern Sinn zu begreifen versuchte. Es wird sich

1) z. B. Eurip. Iphig. Aul. 621. Med. 519.

herausstellen, dass die Kunstvorstellungen, zu denen ich nun übergehe, sich fasst überall an die Dichter anschliessen. Wir betrachten zuerst die Skulptur. Die ältern Kunstwerke, der Kasten des Kypselos hat in den Scenen, in denen nach späterer Sitte Eros erscheinen würde, nur die Aphrodite. Neben Jason und Medea, die ihre Vermählung feiern, steht Aphrodite ohne Eros; man sieht, dieser Stil schliesst sich dem Epos an. Die älteste der erhaltenen Erosdarstellungen möchte die eines aus Aegina stammenden Reliefs in alterthümlichen und zwar aeginetischem Stil[1]) sein, wo er als geflügelter Jüngling ohne Attribute, bekleidet, wie es der alterthümlichem Kunst eigen ist, erscheint. Hier sieht man also aus dem Alter der Figur eine ernste Auffassung dargestellt und so verfuhr Phidias, indem er am Fussgestell des olympischen Zeus die Aphrodite von Eros empfangen liess, denn es ist undenkbar, dass er als Knabe dies Amt verrichtet habe. Die Bildungen der sogenannten jüngern attischen Schule schliessen sich, wie sonst so vielfach, an die Tragödie an; hier trägt er das Attribut, das ihm die Tragiker gaben, Bogen und Pfeil und seine Bildung als eines schwermüthigen Jünglings stimmt ganz zur Auffassung der Tragödie. Die Darstellungen des Eros dagegen als Knabe schliessen sich der tändelnden Poesie der Bukoliker an und es ist wol nicht zu gewagt, wenn man nach dem durchgreifenden Abhängigkeitsverhältniss der bildenden Kunst von der Poesie in dem Datum jener Bukoliker einen terminus post quem für diese Kunstvorstellungen annimmt. Als Knabe hat er nun auch das Attribut der Fackel und wie es scheint, besonders da, wo er mit der Psyche zu thun hat. Es ist wol nicht zu läugnen, dass dieses Attribut namentlich da, wo die Psyche als Schmetterling dargestellt ist, sich besser eignet als der Bogen; es lässt sich die Qual der Seele, die von Eros ver-

1) Bei Welcker A. D. II taf. 3, 6 abgebildet. — Mit der Notiz des schol. z. Aristoph. Av. 573: *νεωτερικὸν τὸ τὴν Νίκην καὶ τὸν Ἔρωτα ἐπτερῶσθαι* können wir nach unsern Darstellungen nichts anfangen.

brannt wird, anschaulicher darstellen vermittelst der Fackel. In der spätesten Zeit der Sculptur, auf Sarkophagen, wird Eros, wie in den römischen Wandgemälden, ganz seines mythologischen Gehalts entleert. Sein Thun ist nicht mehr ein bedeutsames, sondern alle menschliche Arbeit und Spiel wird von Eroten ausgeführt; er ist nur das Bild eines anmuthigen geflügelten Knaben ohne mythologischen Gehalt, es könnte ja an seiner Stelle ein einfacher Knabe ohne Flügel erscheinen und so ist es auch; man sieht in spätern Kunstwerken sehr oft Knaben ohne Flügel in derselben Aktion wie Eroten[1]). Schon die Vervielfachung ist eigentlich eine Verwischung seiner mythologischen Substanz und sieht man ihn nun rein dekorativ an Sarkophagen und friesähnlichen Reliefs unter Blumengewinden stehn, so kann wol darüber kein Zweifel sein, dass der mythologische Inhalt gänzlich aufgezehrt, dass er nur als eine traditionell überkommene Figur, die gefiel wegen ihrer anmuthigen Erscheinung, dargestellt wurde, ohne Bewusstsein oder wenigstens ohne Rücksicht auf sein eigentliches ursprüngliches Wesen. —

Etwas verwickelter ist die historische Entwicklung der Erosvorstellung in der Malerei. Der epische Stil der Vasenmalerei kennt ihn fast gar nicht; wenn er, was freilich sehr selten, ein kleines Liebesabenteuer darstellt, wie das am Brunnen, das uns so lebendig in einfache patriarchalische Zeiten versetzt, in denen nur der Gang zum Brunnen das Mädchen aus dem Hause führte, so ist Eros nicht zugegen, wie es nach späterer Sitte der Fall sein würde. Für den rothfigurigen Stil aber kann man nicht so ohne Weiteres mit O. Jahn[2]) sagen, dass die Darstellung als Jüngling die ältere sei; man muss vielmehr trennen den Eros als Begleiter der Aphrodite und als selbständig ohne Aphrodite erscheinendes Wesen. Für letzteren ist O. Jahn's Bemerkung vollkommen wahr, aber mindestens gleichzeitig, wenigstens auf rothfigurigen Gefäs-

1) Vgl. die Bemerkung von Jahn in Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1848 p. 46.

2) Einleit. p. 202.

sen der ersten Periode sehn wir Aphrodite von kleinen Eroten — schon in der Mehrzahl — umgeben[1]). Ueberhaupt wo Eros neben Aphrodite erscheint auf den Vasen, da ist er immer ein Kind[2]); wo er ohne sie erscheint, da ist er zuerst ein Jüngling, später auch ein Kind. Dieser Unterschied hat wol seinen guten Grund, sowie Nike neben der Pallas ein kleines Mädchen, allein stehend dagegen eine Jungfrau ist. Weil Eros, wenn er mit Aphrodite vereinigt ist, nur Ausfluss ihres Wesens, nur Verkörperung ihres Reizes, nur der Bote und Vollstrecker ihrer Wirkungen ist, darum eignet sich allein die Kindergestalt für solche Darstellungen[3]). Als Kind kann er auch vervielfacht werden, als Jüngling aber repräsentirt er einen Begriff, während in kinderhaften Eroten die Fülle der Reize zur Anschauung kommt. Der jünglingshafte Eros aber erscheint in doppeltem Sinn auf den Vasen, einmal als der Dämon geschlechtlicher Liebe und sodann als der Gott, der im Gymnasium seinen Altar hatte, unter Palästriten. In der unteritalischen Malerei pflegt Eros wie in der spätern Plastik kinderhaft zu sein, so ganz dem wenig ernsten Charakter dieser Vasen entsprechend; diese Vasen sind der treue Spiegel einer leicht

---

1) Auf dem Parisurtheil des Hieron in Gerhard's Trinkschaalen und Gef. Taf. 11—12, ebenso auf dem schwarzfigurigen Parisurtheil in Creuzer's Dtsch. Schr. Abthlg. II, Bd. I zu p. 238.

2) Die Ausnahme auf dem Berliner Gefäss n. 1851 hat ihre besondern Gründe, worüber man Overbeck Gall. p. 218 Anm. 60 vergleiche.

3) Also die Unselbständigkeit, die Abhängigkeit von der Aphrodite ist hier der Grund für die Bildung des Eros als Kind, während wenn Eros allein als Kind dargestellt wird, eine tändelnde Anschauung der Liebe dies bewirkt. — Jenem ersten Fall ist verwandt die Darstellung der *εἴδωλα* als kleiner geflügelter Wesen, wie in Darstellungen der Schleifung Hektor's, der Psychostasie und auf den polychromen attischen Lekythen. Was soll hier die Kleinheit ausdrücken? Gewiss das Unwesenhafte dieser Figuren.

gestimmten Zeit und grade die Anschauung vom Eros, wie sie in Kunst und Poesie zu Tage tritt, ist culturhistorisch von der äussersten Wichtigkeit. Dass dagegen Eros seines Begriffes ganz entleert sei, das ist durch die Vasen noch nicht zu belegen, erst in Pompeji ist es der Fall, wie schon oben bemerkt wurde [1]).

1) Sehr merkwürdig aber ist, dass Eros auf den Vasen nie mit Bogen und Pfeil noch mit Fackel erscheint. (Auf der Amymonevase in Neapel (Bullet. Napol. II tav. 3) hat er nur einen Pfeil). Kranz, Tänie, Früchte und Schmuckgegenstände hat er, als Eros der Palästra auch die Leier. Woher kommt das?

Excurs VII.

Ueber die Personifikation der Natur.

Die sogenannten Lokalgötter, die Dämonen des Orts, auf dem eine Handlung vor sich geht, haben eigentlich nur in der römischen Kunst ihre Stelle. Was zunächst die schwarzfigurige Malerei betrifft, so hat sie kein einziges Beispiel eines Ortsgenius aufzuweisen und ich glaube, sie kann keins haben. Zwar hat man in Frauen, die den Kämpfen des Herkules zusehn, Ortsnymphen zu erkennen geglaubt, aber es ist geschehn in eiliger Uebertragung späteren Kunstgebrauchs ganz verschiedener Denkmälergattungen — wie wenn man in der Philologie den Sprachgebrauch Lucian's in den Homer übertragen wollte — und aus dem leidigen Bestreben, überall individuelle Namen zu geben, wobei man nur die erste Frage zu beantworten vergass, ob denn der Künstler, auf dessen Absicht es doch allein ankommt, eine individuelle Figur hat darstellen wollen. Nirgends ist eine Charakteristik sichtbar, die auf solche Annahmen führen könnte; die den Heldenkämpfen zusehauenden, meist in ihre Mäntel gewickelten Männer und Frauen sind, wie schon ihre wechselnde Anzahl beweist, ganz generelle Figuren, es sind Leute die zuschauen, und je nach dem Bedürfniss des Raums und der Symmetrie sind sie in grosser oder in geringer Anzahl oder auch gar nicht vorhanden. Diese generellen Figuren gehn durch die ganze Vasenmalerei hindurch, nur dass sie später nicht mehr so steife Zuschauer sind, wie in den ersten Anfängen. Auf einer graziösen Vase fährt Aphrodite mit geschwelltem Segel und mit flatterndem Haar über das Meer, auf einem Felsen hinter ihr sitzt mit aufgestützter Hand vertieft in die Betrachtung des wunderbaren Ereignisses ein Jüngling, ein Jemand, an dem uns der Künstler die Wirkung

des Vorgangs sichtbar macht und damit auch unser Interesse an dem Wunder steigert[1]). Wenn die Thalia entführt wird von dem Adler, und der Künstler, der so malt, einen Jemand hinzufügt in staunender Geberde über das Wunder, gewinnt nicht das Bild an Lebendigkeit und werden auch wir nicht gleich dem Beschauer im Bilde, zum Staunen über den merkwürdigen Vorgang veranlasst[2])? Und so ist es in vielen Fällen; zu einem mythischen Vorgang werden generelle Figuren hinzugefügt, damit sich in ihnen die Stimmung darstelle, die der Künstler dem Betrachtenden mitzutheilen wünscht, es ist mit einem Wort die Schilderung durch die Wirkung. So verfuhr schon Polygnot, indem er die Schönheit der Helena von umstehenden Frauen bewundern liess. und bildenden Kunst; man wird sich bei dem Verfahren des Polygnot sogleich an die wunderbar wirksame homerische Stelle erinnern, wo die troischen Greise die Helena bewundern. Noch an andern Stellen Homer's ist es so, auch Pindar hat dies schöne Mittel oft benutzt[3]). Thaten aber die Künstler nicht recht daran, dass sie so verfuhren? Wird nicht ein an sich wunderbares Ereigniss noch wunderbarer,

---

1) Welcker fasst A. D. 3, 254 wie Stackelberg, welcher Taf. 28 das Bild publicirt hat, die Jünglingsfigur, die aller und jeder Charakteristik entbehrt, für einen Geliebten, von dem Aphrodite komme und der ihr nachschaue. Vgl. indess das Bild in Gerhard's Ant. Bildw. taf. 44, wo die Aphrodite auf einem Schwan über das Meer fliegt.

2) Ich meine das bekannte Vasenbild bei Müller II, 3, 47. Es wird mir aber nicht einfallen, mich auf eine ausführliche Widerlegung derjenigen einzulassen, die in dieser und ähnlichen Figuren individuelle Wesen zu erkennen glaubten. Es genügt darauf hinzuweisen, dass solchen Versuchen eine Menge der willkürlichsten Annahmen zur Voraussetzung dient; die Absicht des Künstlers zu finden, aus dem Aeussern, Dargestellten das Innere, den Sinn, darauf kommt's ihnen nicht an.

3) Vgl. meine Erklärungen zu Pindar II im Philologus XIII p. 449 f.

wenn wir es reflectirt sehn in den lebhaften Geberden unbetheiligter Figuren?

Auch in der rothfigurigen Malerei gibt es keine Lokalpersonifikationen in dem spätern Sinn[1]). Die inschriftlich beglaubigte Nemea auf der Archemorusvase ist in die Handlung des Bildes verwickelt, die Thebe auf der Berliner Kadmusvase ist eine Gottheit wie die übrigen dort anwesenden, und Ismenos und Krenaie auf einer andern Kadmusvase haben auch noch mehr mythologische Substanz als die Lokalpersonifikationen der römischen Kunst. Denn darin liegt eben der Unterschied, dass die genannten Figuren der Vasen nicht Personifikationen sind, sondern mythologische Wesen, sie sind vorgefunden, nicht geschaffen, sie sind lebensvoller als die abstrakten Figuren der spätern Zeit. Diese sind reine Personifikationen und geben schon durch ihre Stellung zu erkennen, dass sie verwachsen sind mit dem Lokal, das sie repräsentiren, sie sind passiv nach ihrer Natur und wenn sie auch Theilnahme zeigen durch Geberden, so bleiben sie doch immer kalt und uninteressant und scheinen entbehrlich. Ihnen entsprechen in griechischer Kunst die Satyrn und Pan. Denn durch diese mythologischen Figuren deutet der spätere — nicht der schwarzfigurige — Vasenstil eine waldige Landschaft an. Und was kann es Schöneres geben als dies Verfahren! Diese Wesen sind freie Wesen, sie brauchen nicht langweilig lang auf dem Boden zu liegen, sie können hüpfen und springen und wirksam beitragen, um die Lebendigkeit einer Darstellung zu erhöhen. Es sind die mythologischen Wald- und Bergbewohner, nicht der personificirte Berggott, es ist also Leben und nicht kalte, abstrakte Personifikation[2]).

---

1) Die zahlreichen Annahmen dieser Art kann, wer aufmerksam zusieht, leicht widerlegen. O. Jahn will auf einem Vasenbild, das den Marsyas darstellt, eine Ortsnymphe erkennen (Arch. Beitr. p. 281 Anm. 71); es ist vielmehr Artemis mit ihrem Reh.

2) Es ist hiernach deutlich, dass ich auch den Pan auf der berühmten Sonnenaufgangsvase anders auffasse als Welcker

Aber auch die griechische Plastik steht hier im Gegensatz zur römischen. In der ältern Plastik wüsste ich mich auch nicht einer Lokalpersonifikation zu erinnern. Denn die sogenannte Nymphe von Olympia ist nach ihrem obern Gewandstück, das in Schnitt und Wurf genau einer Aegis gleicht, für Pallas zu halten. Das erste Beispiel möchte der Berggott am farnesischen Stier sein, der deutlich charakterisirt ist als ein Lokaldämon.

Es hat sich somit an einem neuen Beispiel herausgestellt, wie wenig Neigung die Griechen zu lebloser abstrakter Personifikation haben im Gegensatz zu den Römern, in deren verständigem Wesen die Allegorie so viele Anknüpfungspunkte hat. Einen Todesgenius, ich meine den Somnus aeternus, kennen nur die Römer, eine Sirene oder das freundlich wehmüthige Bild des Verstorbenen im Kreise der Seinen, in den Beschäftigungen des Lebens, stellen die griechischen Grabsteine dar. Namentlich aber hat die ältere griechische Kunst, die der durch Sokrates begründeten philosophischen Geistesrichtung, aus welcher doch die allegorischen Wesen als aus ihrem letzten Grunde hervorgegangen sind[1]), vorangeht, eine Abneigung gegen die Allegorie. Nach einer sehr schönen Bemerkung Welcker's[2]) malte Polygnot die Sünder in

---

A. D. III, p. 54, der eine mythologische Beziehung des Pan zur Selene hineinträgt, da er doch in einem allegorischen Naturgemälde, wie es Welcker selbst nennt, nur „der Gott des waldigen Gebirges sein kann, über dem die Sonne aufgeht" (O. Jahn Beitr. p. 67 Anm. 50). So wie in einem andern Sonnenaufgang verwunderte Satyrn das waldige Gebirg andeuten, so hier Pan, und sein lebhafter Gestus über den ganzen Vorgang erhöht auch unsre Theilnahme, er zwingt auch uns zur Bewunderung. An zahlreichen Analogien sowohl für Pan als für Satyrn in dieser Bedeutung ist bekanntlich kein Mangel.

1) Auch auf der Bühne nahmen die Allegorien immer mehr überhand, bei Aristophanes und in den Prologen der neuern Komödie.

2) Ueber Polygnot p. 147.

Person, während später die Maler in den Nekyien den personificirten Fluch, Neid, Streit, Verläumdung, Empörung u. s. w. malten, wie eine Stelle des Demosthenes bezeugt. Es ist zu vergleichen, wenn am Fussgestell des olympischen Zeus die einzelnen Kampfarten der frühern Zeit dargestellt waren nicht als Personifikationen, sondern vermittelst historischer oder genereller Figuren, denn das beweist die Figur des Pantarkes, die sich unter ihnen befand.

Nachzutragen und zu verbessern ist folgendes: Zu p. 45 Anm. 2 möchte ich bestimmter ausgesprochen haben, dass diejenige Klasse von Grabmonumenten, welche man gewöhnlich als Todtenmahle zu bezeichnen pflegt, — dass sie nicht das häusliche Mahl bezeichnen, scheint mir schon daraus sehr deutlich hervorzugehn, dass die kleinern Figuren oft adorirend dargestellt sind — sich hinsichtlich der Kleinheit der Figuren ganz an die den Göttern gewidmeten Votivreliefs anschliesst. Auf der andern Klasse der Grabreliefs dagegen, welche den heroisirten Verstorbenen allein oder im Kreise der Seinen darstellen, beschränkt sich die Kleinheit auf die dienenden Figuren und ist hier aus der untergeordneten Bedeutung derselben zu erklären, wozu dann noch in mehreren Fällen die besondern Raumverhältnisse hinzukommen. — Zu p. 68 sind nachzutragen die auf den Orestesmythus bezüglichen römischen Sarkophagreliefs, wo das Heiligthum der taurischen Artemis durch aufgehängte menschliche Köpfe characterisirt ist. — Von Druckfehlern sind hervorzuheben p. 20 Z. 6 v. u. „Zoega" statt „Zoequ", p. 32 Z. 5 v. o. „feststeht" statt „fesssteht", p. 38 Z. 2 v. u. „und sonst" für „noch sonst", p. 42, Z. 2 v. u. „Avellino" für „Avellnos", p. 48 Z. 13 v. o. „[1])" für „[3])", p. 141 Z. 3 v. u. „Gesehenes" für „Geschehenes", p. 160, Z. 7 v. o. „Widerpart" für „Wiederpart". Leichtere Versehn wird der freundliche Leser selbst verbessern.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NB
163
N5F7
1855
c.1
ROBA

NOT WANTED IN BOOK